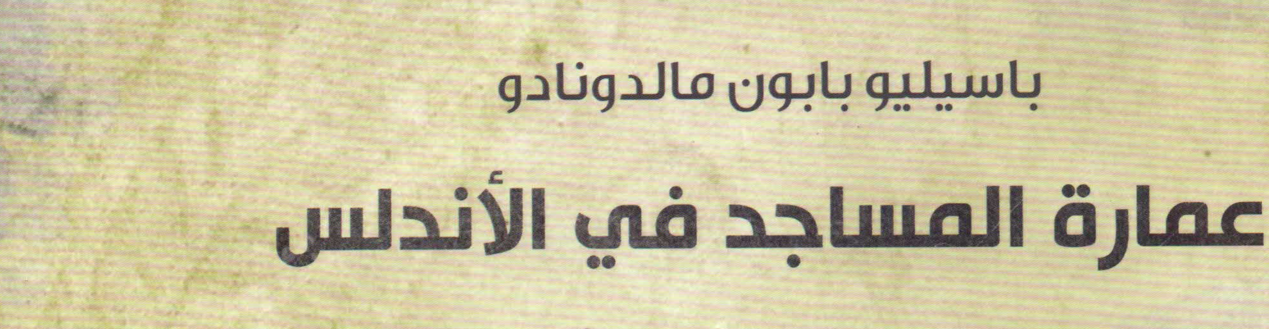


باسيليو بابون مالدونادو

عمارة المساجد في الأندلس

طليطلة و إشبيلية

ترجمة : د. علي إبراهيم منوفي

نبذة عن المؤلف:

أستاذ جامعي، باحث في علم الآثار الإسلامية في كل من شبه جزيرة إيبيريا والشمال الأفريقي، وقد أصبح اليوم حجة في هذا التخصص، وهو عضو باحث في المجلس الأعلى للأبحاث العلمية في إسبانيا.. شارك في العديد من المؤتمرات الدولية في هذا الحقل، وكان أحد أعضاء فريق التحرير في مجلة «القنطرة» الإسبانية التي خلفت «مجلة الأندلس»، التي كانت تعنى بالدراسات العربية والإسلامية في الأندلس على مر العصور.

تتلمذ على أيدي كل من تورس بالباس وجومث مورينو، وبالتالي فهو من أبرز الباحثين في الحلقة - الجيل - التي تربط بين هذا الجيل العملاق من الرعيل الأول في مجال علم الآثار الإسلامي في إسبانيا - إن صح القول - وبين الجيل الجديد من شباب الباحثين الإسبان.

يعنى هذا الباحث بالعمل على إبراز الموروث المحلي في الموروث الحضاري العربي الإسلامي الذي كان حلقة الوصل بين أوروبا والمشرق.

من مؤلفاته: الزخرفة الأندلسية، الزخرفة الهندسية، والزخرفة النباتية، الفن الطليطلي: الإسلامي والمدجّن، عمارة المياه في الأندلس، عمارة المدن في الأندلس، عمارة القصور في الأندلس، عمارة المساجد في الأندلس، إضافة إلى الكثير من المقالات والأبحاث.

نبذة عن المترجم:

أستاذ جامعي، درس الإسبانية بكلية اللغات والترجمة، جامعة الأزهر، وحصل على درجة الدكتوراه من كلية فقه اللغة، جامعة سلمنقة، إسبانيا، في مجال الشعر الإسباني المعاصر. قام بالتدريس في كل من جامعة الأزهر - ولا يزال - وجامعة طنطا، وجامعة الملك سعود، ومدينة العلوم والفنون بمصر.

وهو أيضاً مترجم فوري وتحريري وباحث، نشر عدداً من الأبحاث العلمية باللغتين العربية والإسبانية، إضافة إلى ما يزيد على ثلاثين عنواناً من الأعمال المترجمة عن الإسبانية التي تتناول الإبداع الأدبي في إسبانيا وأمريكا اللاتينية، غير أن أغلب جهده الترجمي تركز في مجال الفن والعمارة في الأندلس.

وفي مجال الترجمة أيضاً تعاون مع مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف.

طليطلة وإشبيلية

يتناول هذا الكتاب المساجد الأندلسية في كل من طليطلة (المدينة التي تتسم بأنها مدينة الثقافات الثلاث - الإسلامية والمسيحية واليهودية) وإشبيلية عاصمة المرابطين والموحدين. والسبب في هذا هو أن كلاً من المدينتين لها دور كبير في التطورات المعمارية التي جاءت بعد ذلك وتمثلت فيما عرف بالمدرسة الطليطلية والمدرسة الإشبيلية.

الكتاب يأتي ضمن سلسلة مختارة من مكتبة جامع الشيخ زايد الكبير.

المعارف العامة
الفلسفة وعلم النفس
الديانات
العلوم الاجتماعية
اللغات
العلوم الطبيعية والدقيقة / التطبيقية
الفنون والألعاب الرياضية
الأدب
التاريخ والجغرافيا وكتب السيرة






ISBN 978-9948-01-816-2



عمارة المساجد في الأندلس

طليطلة و إشبيلية

الطبعة الأولى 1432 هـ 2011 م

عمارة المساجد في الأندلس: طليطلة وإشبيلية
باسيليو بابون مالدونادو

NA385.P3866612 2011
Basilio Pavon Maldonado
عمارة المساجد في الأندلس: طليطلة وإشبيلية/ تأليف: باسيليو بابون مالدونادو؛
ترجمة: علي إبراهيم منوفي - ط1 - أبوظبي: هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، كلمة، 2011.
302 ص؛ 27x21 سم.
ترجمة كتاب: Tratado de Arquitectura Hispanomusulmana
تدمك: 2-816-01-9948-978
1 - العمارة الإسلامية - إسبانيا - طليطلة. 2 - العمارة الإسلامية - إسبانيا - إشبيلية.
أ - منوفي، علي إبراهيم. ب - العنوان.

يتضمن هذا الكتاب ترجمة الأصل الإسباني:
Basilio Pavon Maldonado
Tratado de Arquitectura Hispanomusulmana



info@kalima.ae
www.kalima.ae
ص.ب: 2380 أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة، هاتف: 468 6314 2 971+، فاكس: 462 6314 2 971+



www.adach.ae أبوظبي للثقافة والتراث ABU DHABI CULTURE & HERITAGE
ص.ب: 2380 أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة هاتف: 300 6215 2 971+، فاكس: 059 6336 2 971+



عمارة المساجد في الأندلس

طليطلة و إشبيلية

تأليف:
باسيليو بابون مالدونادو

ترجمة: د. علي ابراهيم منوفي



المحتويات

طليطلة وأشبيلية

مدخل 7

1- ما هو قوطي 9

2- ما هو مستعرب وما هو مدجّن 18

3- مواد البناء 21

4- الأيدي العاملة 28

5- الأسقف 40

6- الخلاصة 42

المساجد 43

1- مسجد سلبادور 52

2- مسجد الباب المردوم 62

3- مسجد تورنريّاس Tornerias 73

4- مصلّى سان لورنثو كمسجد 80

5- مصلّى أو قبة «بلين دي سانتا في» B.S.Fe كمسجد 81

6- سانتا خوستا و روفينا وسان سباستيان. كنيستان مفترضتان من كنائس المستعربين وترسان على أنهما مسجدان. 87

الموروث الإسلامي في الكنائس الطليطلية المدجَّنة: 91

1- كنيسة سان أندرس 93

2- كنيسة سانتا إيولاليا 97

3- كنيسة سان رومان 98

4- كنيسة سان لوكاس 107

5- كنيسة سانتياجو دل أرّابال (في الريض) 113

6- الأبراج الطليطلية 115

7- معبد سانتا ماريا لابلانكا 123

8- معبد الترانستو 136

9- النقوش الكتابية العربية في دور العبادة المدجَّنة 139

10- فن التصوير العربي في دور العبادة والمصلّيات المسيحية 146

ملحق: عقود العمارة الإسبانية الإسلامية والمدجَّنة. الأصول والتطوّر 147

إشبيلية

مدخل		175
المسجد الجامع الأميري «السلبادور»:		179
المسجد الجامع الموحّدي		184
1 -	المسجد الجامع الموحّدي من خلال رواية ابن صاحب الصلاة	189
2 -	نحو عملية إعادة تصور للأروقة التي زالت من المسجد	194
3 -	ملاحظات حول المحراب	195
4 -	الصحن وأبوابه	200
5 -	كيف كانت الزخارف في الجزء المسقوف من المسجد	212
الميضأة		216
الخيرالدا		217
1 -	داخل الطابق الأول	225
2 -	الواجهات الخارجية للطابق الأول للبرج (المئذنة)	226
3 -	الأنماط الأكثر شيوعاً في المآذن الموحّدية الثلاث	238
4 -	الآجرّ كمادة أساسية في الخيرالدا	241
5 -	الخيرالدا طبقاً لابن صاحب الصلاة	242
الخلاصة		244
مسجد Cuatrohabitas (السكان الأربعة)		269
الموروث الموحّدي في إشبيلية المسيحية		272
1 -	الأضرحة	285
2 -	وضعية المصلّى الملكي الذي جرى وضعه في المسجد الجامع بقرطبة	286
مسرد لأهم المصطلحات المعمارية		299

طليطلـــة

مدخل:

أشرنا في الفصل الأول إلى عدة مبان في طليطلة ذات أساليب مختلفة غير جيدة التصنيف، وبالتالي فهي تنسب إلى خليط من الإثنيات والثقافات. فهناك السكان القوط والعرب والمستعربون واليهود، ثم تأتي بعد ذلك عملية التوطين المسيحي والعربي الذي بقي أو المدجّن، وتختلف مدينة نهر التاج عن مدينة قرطبة آنذاك، ومثلها في ذلك مثل سرقسطة أو بلنسية حيث لا يوجد بها مسجد جامع، والذي لو وجد لما كان شديد الاختلاف عن مسجد قرطبة. وتفخر طليطلة بوجود مساجد صغيرة مؤكدة من الناحية الآثارية أو المعمارية، منها ثلاثة مؤكدة وبعض الكنائس التي تحمل صفة «الكنائس المستعربة»، وكذا معبدان يهوديان من إجمالي تسعة معابد كانت فيها، إضافة إلى عدد كبير من الكنائس والأبراج المدجَّنة ذات الموروث المعماري الإسلامي الذي يبدو في نظر النقد الحديث بمثابة معمل يجب أن نتأمل من خلاله وضع الكثير من المباني التي زالت والتي ترجع إلى عصر الإمارة وعصر الخلافة، حتى عام 1085م أي عندما جرى غزو المدينة على يد ألفونسو السادس. كانت المباني الإسلامية في طليطلة مشيدة من الحجارة، وقد حل محل هذه المادة كل من الآجرّ والدبش المصحوب بالجصّ في المباني الحضرية خلال السنوات الأخيرة من القرن العاشر، ويصدق هذا أيضاً على المباني التي تلت ذلك التاريخ؛ وعلى هذا فإن مدينة نهر التاج أصبحت ذات شخصية مختلفة من خلال استخدام الآجرّ وتقدمت في ذلك على المباني التي أقيمت في عصر المرابطين والموحّدين وعلى المنشآت المدجَّنة في كل من أرغن وإقليم الأندلس؛ وربما كان المثال الأكثر تعبيراً عن التعايش والتسامح على مستوى المنشآت في المدينة، بين العرب والمسيحيين في منتصف القرن العاشر، ما ورد في الجزء الخامس من المقتبس لابن حيان حيث جرى غزو المدينة وإحلال السلام فيها في عصر عبد الرحمن الثالث عام 932م وشعر أهل المدينة بالهدوء ولم يثوروا بعد بناء الحزام أو إعادة بنائه، أو الحصن، وفتحت المحلات أبوابها وكذلك الأسواق وأخذ الناس يؤمون مساجدها وكنائسها وميادينها. وينقل لنا ليفي بروفنسال هذه الصورة في كتابه «**تاريخ إسبانيا الإسلامية**» حيث يقول إن مستعربي طليطلة ظلوا حتى النصف الثاني من القرن الحادي عشر يتمتعون باستقلالهم الذاتي ويمارسون شعائرهم الدينية ويطبقون قوانينهم القوطية مثلما كان يحدث في قرطبة أثناء الحكم الإسلامي حيث كان المبدأ السائد هو ترك المسيحيين المنهزمين يمارسون شعائرهم ويرتادون كنائسهم المقامة داخل المدينة، ومع هذا لم يصرح لهم بإقامة كنائس جديدة في المناطق الريفية». كان الإسلام هو المظلة الجامعة في المدن الإسبانية الإسلامية، وكان ذلك في طليطلة ابتداء من القرن التاسع على ما يبدو، وجاء ذلك من لدن محمد الأول الذي أقام أو أعاد إقامة المسجد الجامع الكائن في مركز الرقعة الحضرية. ومن البدهي أن كان هناك مسجد سابق، وربما كانت أعمدته أعمدة معبد سابق قوطي الملامح.



تتسم طليطلة بأنها مدينة الملتقيات المتعددة، فهي تزخر بالكثير من التأثيرات القادمة من أنحاء شتى، فخلال القرن السادس عشر يحولها الفنان «أل جريكو» إلى صورة كاريكاتورية من خلال قمة الكاتدرائية التي تسيطر على هذا المبنى، وهو مشهد كثيراً ما تجرى مقارنته بالقدس ويسبق ذلك الـ Golgata (أي الصخرة التي صلب عليها المسيح). تنزّه الفنان «أل جريكو» في الحواري الضيقة لهذه المدينة، وهذا ما يدل عليه مخططه الرائع لها الذي يشير فيه إلى العديد من الكنائس المدجَّنة، ولكن بدون أثر للمساجد أو المنارات حيث توارت آنذاك تحت تأثير الكنائس. ويعتبر القرن السادس عشر آخر عهود العمارة العربية بالمدينة، فقد أصبحت في ذلك الحين الحاضرة الأكثر تميزاً بطابعها الديني في شبه جزيرة إيبيريا، فيها توجد 31 كنيسة خارج الرقعة الحضرية، أي أكثر من الذي كانت تتوافر عليه إشبيلية عام 1248م وما تلا ذلك، وكان السكان يصلّون في دور عبادة إسلامية قديمة ومستعربة وعبرية، وكانوا على وعي بأنه تحت الكاتدرائية القوطية توجد أطلال المسجد الجامع مثلما هو الحال في كثير من دور العبادة المدجَّنة التي كانت تحمل آنذاك بعض ملامح عصر النهضة، ويصاحب هذا وذاك أطلال حضارة قوطية زالت أو طُمِرت لكنها كانت واضحة المعالم في التيجان التي أعيد استخدامها، وقد اتضحت معالم هذا الخليط من المباني الخاصة بالإثنيات المختلفة في «الوثائق المستعربة خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر»؛ لقد كان خليطاً تعرض للتدمير البشع، لكننا اليوم يمكن لنا أن نرى فيه معابد ترجع للعصور الوسطى لها أطلال وزخارف يمكن تفسيرها في أكثر من اتجاه، أي هناك ما هو غريب وغير عادي وقد أصبح القاسم المشترك هو القوط والعرب والعبريون والتوجهات القوطية وعصر النهضة؛ وأحياناً ما نجد دار العبادة وهي تأخذ اتجاهاً خادعاً، حيث السهم يتذبذب بين الجنوب والشرق والجنوب الشرقي، وهذا كله تحدٍ أمام علم الآثار، ودائماً ما نجد العقد الحدوي، القوطي أو العربي، والعقد المفصّص كموروث عن المسجد الجامع بقرطبة. ولأسباب كثيرة كانت طليطلة موطن الأساليب المعمارية التي شهدناها في شبه جزيرة إيبيريا بما في ذلك الأسلوب الروماني، وهو الأسلوب الذي ضاع منه الكثير نظراً لقدمه، لكنه يتبدّى هنا وهناك من خلال بعض الكتل الحجرية التي تنطق باسمه لكن عددها أقل من الكتل القوطية. وكانت المدينة عاصمة القوط، أي مدينة الاجتماعات الأسقفية التي يفد إليها رجال الدين من مختلف أرجاء شبه جزيرة إيبيريا. وماذا يكون من أمر طليطلة ومبانيها بدون هذه المذكرات التاريخية التي تعرضت للتزييف كثيراً على يد الأجانب الذين يرونها، ابتداء من «أل جريكو»، على أنها مدينة مشرقية أكثر منها غربية، في الوقت الذي نجد كل شيء فيها يحمل طابع المزيج الروماني والقوطي والعربي والمدجّن، أي أنه في المحصلة فن غربي أو وطني، ومن الشرق، كما كُتب، لا نجد إلا مسجد الباب المردوم الدخيل، رغم أن جذور هذا المبنى ترجع إلى قرطبة الأموية لكن جاءت مادة البناء مختلفة وهي الآجرّ. ربما بدت للبعض هذه الاعتبارات على أنها فلسفية وربما غامضة أو خادعة، لكن أن نجد مدينة مفعمة بالتناقضات وبدون منهج فكري خاص بها فالمحصلة هي أنها ابنة الظرف التاريخي غير محدد المسار، وهذا يقودنا إلى موازاتها بصقلية النورماندية خلال النصف الثاني من القرن الثاني عشر، حيث نجد أن الفن اليوناني والبيزنطي والإسلامي المتبقي في المدينة (هنا نجد أن العصر الإسلامي يرجع في بدايته إلى عام 828م)، قد جعل المؤرخين المحدثين يكتبون عبارات مثل هذه: «هذا التواؤم ليس ثمرة إيجابية لعدة تأثيرات بل هو عبارة عن مراحل من التحولات النشطة التي طرأت على العناصر البيزنطية والنورماندية والإسلامية والمحلية، وولدت هذه الأخيرة، في بداية العصور الوسطى، من رماد الثقافة اليونانية الصقلية والرومانية المحلية على شكل

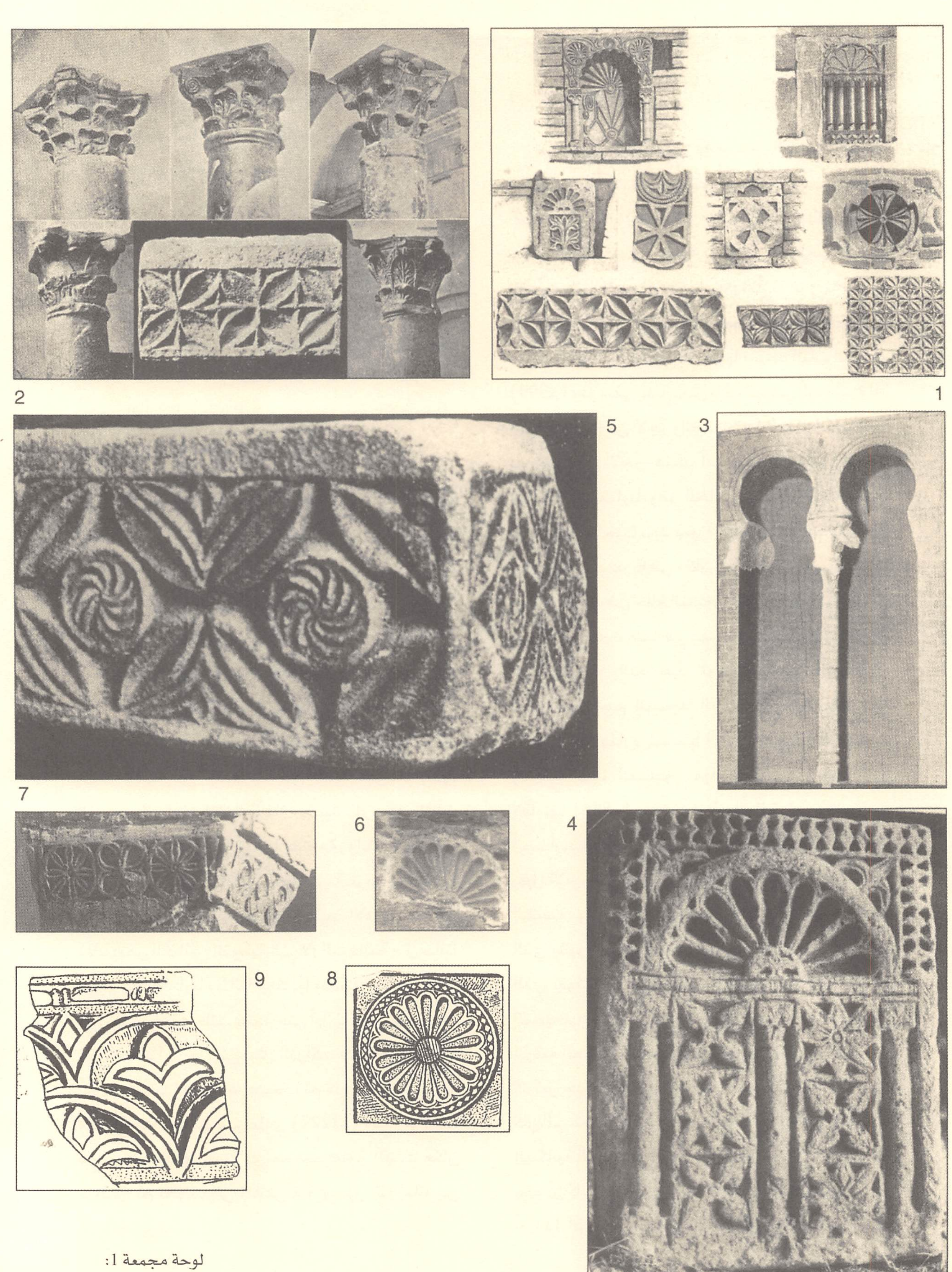


فن إقليمي يميل للقديم لكنه، مع ذلك، به الكثير من التعبيرية». أي أن الأمر شبيه بما حدث في طليطلة حيث اتحدت مجموعة من الشعوب في مجتمع ثقافي وديني. إذن نجد أن تاريخ أو فلسفة الآثار الطليطلية هي الصورة الحية لإسبانيا. وهنا نقول إن تاريخ قرطبة العربي يمكن أن يقاس بتاريخ مسجدها الجامع، وتاريخ إشبيلية بتاريخ المسجد الموحّدي الجامع ومعه الخيرالدا، أما طليطلة فإنها تفتقر لمسجد جامع، دون أي أثر له، وبالتالي لا يسعنا إلا أن نسعد بما لدينا الذي يتمثل في مسجد الباب المردوم، ابن مسجد قرطبة، لكنه يحمل بصمات محلية واضحة.

كانت طليطلة خلال الحكم العربي عاصمة الثغر الأوسط، وتقع على مسافة قليلة من مدينة «وادي الحجارة» التي انتزعت منها صفة العاصمة؛ إلى طليطلة كان يفد العرب من تونس ومن أصقاع أخرى لحياة الرباط أو التهيؤ للجهاد. وقد قضى عبد الرحمن الثالث بعض الليالي فيها عدة مرات، على رأس جيشه، وغزاها من جديد عام 932م وكان فيها العديد من السكان المستعربين، وعندما استولى عليها هذا الخليفة جرت إعادة بنائها من جديد بما في ذلك، على ما يبدو، المسجد الجامع؛ لكننا رأينا أن عبد الرحمن الثالث احترم الكنائس وظلت أبوابها مفتوحة، وابتداء من تلك اللحظة وحتى عام 1085م كانت المدينة عربية ومستعربة وأخذت المباني الدينية طابع الأسلوب الأموي، بما في ذلك بعض الكنائس القوطية التي لازالت قائمة مثل سانتا كروث وسانتا ماريا وسانتا ليوكاديا وسانتا إيولاليا إضافة إلى كنائس أخرى ظلت قائمة حتى أيامنا هذه، نجد أيضاً كنيسة سانتا ماريا التي تمثل التراكب المعتاد في مدننا أي كانت معبداً قوطياً ثم مسجداً ثم كنيسة ثم كاتدرائية قوطية ذات مخطط غير عادي (1227م) وهذا ما نجده في صقلية النورماندية أي مساجد عامة أقيمت مكان كنائس، ثم تحولت إلى كنائس عند وصول النورمانديين إلى الجزيرة.

1 - ما هو قوطي:

لم يصل إلينا مبنى قائم من العمارة القوطية الطليطلية المتعلقة بالكنائس، وبالنسبة لدور العبادة المستعربة الافتراضية التي كانت أثناء الحكم العربي يمكن الخلط بينها، معمارياً، وبين مساجد الأحياء القديمة، التي لا يتجاوز عدد أروقتها ثلاثة أو أربعة متجهة من الشمال إلى الجنوب، مع نمط المخطط الصليب، على الشاكلة البيزنطية، التي عليها مسجد الباب المردوم (999م) وهو مبنى يضم، مثل باقي المباني المعاصرة له، العقد الحدوي من الآجرّ والجدران من الدبش المصحوب بمداميك من الآجرّ. هناك أمر لم يتم التوصل إلى حلّ بشأنه بعد معمارياً وهو الخاص بوضع المدينة خلال عصر الإمارة حيث نجد صورة غامضة لدار عبادة عربية ودار عبادة مستعربة في مكان واحد ويفصل بينها جدار، وهذا ما نجده في حالة المسجد الجامع طبقاً لرواية ابن حيان، إذ جرى ترميمه في عهد محمد الأول، ذلك الرجل الذي قام مع والده، عبد الرحمن الثاني، بأول عملية توسعة أو ترميم للمسجد الجامع بقرطبة. يشير ابن حيان إلى أن منارة المسجد الجامع بطليطلة قد تهدمت وعندئذ طلب المسلمون موافقة الأمير محمد الأول لإقامتها (886م) باستخدام أموال الخراج، وطلبوا منه أيضاً أن يسمح لهم بضم الكنيسة المجاورة إلى المسجد. وقبل الأمير بكل ما طلبوه منه وبدأت أعمال البناء وضم الكنيسة. وقد وردت هذه اللفظة الأخيرة «كنيس» الأمر الذي يشير إلى وجود دار عبادة مستعربة رئيسية، الأمر الذي يقودنا إلى تكرار عبارة قلناها قبل ذلك هي أن المسيحيين كان مسموحاً لهم استخدام كنائسهم في الرقعة الحضرية للمدينة، لكن لم يكن مسموحاً لهم بناء كنائس جديدة اللهم إلا إذا كان ذلك خارج الأسوار حيث كان المستعربون يعيشون في أحياء مختلفة عن التجمعات السكانية الإسلامية (ليفي بروفنسال). لكن في طليطلة، يبدو أن كل شيء قد تم داخل الأسوار، فتلك الصورة التي أوردها ابن حيان تعكس لنا أمر توسعة مساجد سابقة



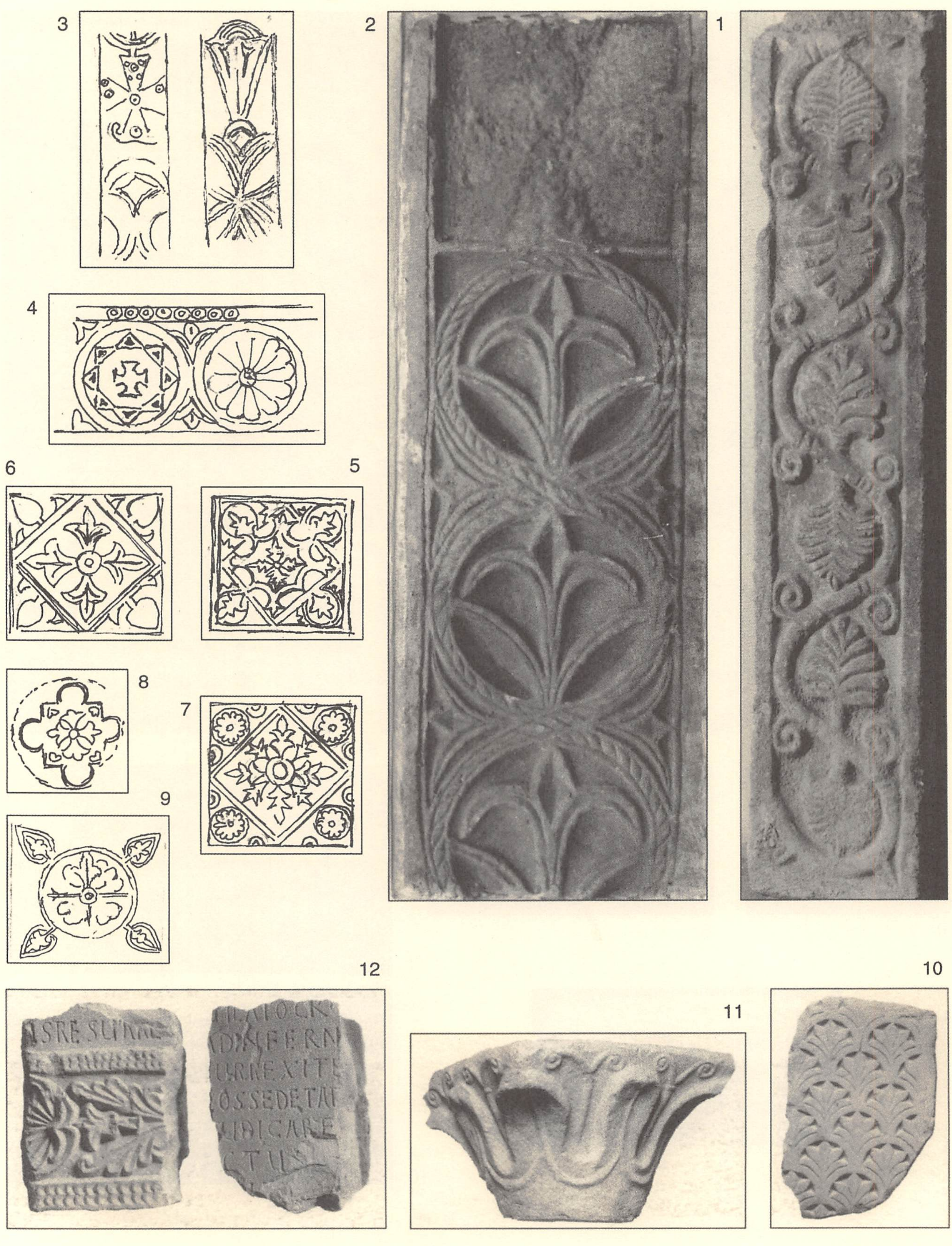
لوحة مجمعة 1:

أطلال قوطية في طليطلة .



لوحة مجمعة 2:

أطلال قوطية في طليطلة والمناطق المجاورة في المحافظة.



لوحة مجمعة 3:

أطلال قوطية في طليطلة.



على القرن الثامن على حساب دار للعبادة المسيحية، سيراً في هذا على السياسة المناهضة للمستعربين التي سار عليها محمد الأول، إذ جرى في عصر توسعة الكثير من المساجد، وهي المساجد الكبرى في بعض المدن مثل سرقسطة واستجة ومدينة شذونة ومدينة إلبيرة وملقة وربما مسجد تطيلة. وابتداء من القرن التاسع حتى بناء مسجد الباب المردوم (999م) تكاثرت في طليطلة الأروقة والعقود الحدوية والأبراج التي لا نعرف على وجه الدقة تاريخ بنائها، وكان كل شيء يسير على هدى الفن الأموي في قرطبة؛ لم يتبق أي محراب في المدينة؛ ولابد أن أعلى تأثير لقرطبة الأموية في العمارة الطليطلية قد تجلّى في الأساس في المسجد الطليطلي الجامع الذي تأسس في عهد محمد الأول، الذي ربما حظي بالتوسعة أو الإثراء في عصر عبد الرحمن الثالث أو الحكم الثاني، ذلك أن عمليات التوسع العبقرية والمعقدة التي عاشها المسجد الجامع بقرطبة (ق 10) كانت لها أصداؤها على المسجد القرطبي انطلاقاً من القاعدة العامة الخاصة بزيادة السكان، فكلما زاد عدد السكان دعت الحاجة لزيادة مساحة المسجد لصلاة الجمعة وما يصحب ذلك من إثراء زخرفي، فإذا ما كان قد جرى تطبيق هذه القاعدة على مساجد ثانوية في أحياء طليطلة مثل مسجد سلبادور وسانتا خوستا وروفينا بزيادة رواق واحد خلال القرن الحادي عشر، فماذا عن هذه النمطية المتحركة الخاصة بمخطط المسجد الجامع الذي يقع وسط المدينة وهو محط أنظار المسلمين كافة؛ في هذا المقام نجد أن مساجد الثغر الأعلى (ومنها كل من مسجد تطيلة ومسجد سرقسطة على سبيل المثال) عاشت الأحداث نفسها التي عاشها المسجد الطليطلي، وقد أمكن معرفة مقاسات المسجد من خلال مقاسات الكاتدرائية بتطبيق تقنية «الجيوتكنيك» (كونراد فون كونرادشيم، و جارثيا و أورتيث) (انظر لوحة مجمعة 24 من الفصل الأول)، ذلك أن أبعاد الحرم تقترب من أبعاد مثيله في المسجد القرطبي الأول الذي شيد في عصر الإمارة، كما أن الصحن والمنارة يقعان في الجهة الشمالية، وربما كانا في المكان الذي فيه الآن صحن الكاتدرائية، في «أرض الحناء» Alcana القديمة، الذي كان موجوداً خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر ثم قضى عليه الأسقف بدرو تينوريو، الذي شيد الصحن الحالي؛ وكان للصمت المطبق الذي خيم على المسجد الطليطلي الرئيسي أثره على ما لحق، إذ نجد أن العمارة اللاحقة في المدينة لا تبدو وكأن لها سابقة محلية ويشمل هذا ما هو إسلامي وما هو مدجّن، ولا نقول بذلك عن العمارة المستعربة التي نجدها في أي من طبوغرافيات المدينة بتنويهاتها وخداعها.

يبدأ تاريخ دور العبادة الطليطلية بكميات من الكتل الحجرية المزخرفة، وهي كتل، كما قلت، قوطية أكثر منها رومانية وتوجد في مختلف مواقع المدينة، كما نراها في المساجد، مكانها المفضل، سيراً على أصول أميرية تم إقرارها في قرطبة وفي مدن أخرى، في تواز مع المساجد المتاحف في إفريقية، وهذا ما نجده في مسجد السلبادور أو الكنائس المدجَّنة المبكرة التي ترجع إلى نهاية القرن الثاني عشر وطوال الثالث عشر (كنيسة سان أندرس وسان رومان وسانتا إيولاليا وسان سباستيان)، ذلك أن التدهور الذي عاشته العمارة القوطية أخذ يتوارى لتعود للظهور من جديد في المرحلة الانتقالية العربية المسيحية، وبالتالي أخذت القطع التي كانت في المساجد ترحل إلى دور العبادة المسيحية الجديدة؛ كان أمادور دي لوس ريوس أول من تعرض، عن قصد، لهذا الموروث القوطي الذي تجسد في عدد من الجزازات والقطع المحفوظ أغلبها في متحف الآثار بالمدينة ومتحف «Concilios de San Roman» وفي متاحف معاصرة (لوحة مجمعة 1: 1، 2)، ويبلغ عدد هذه القطع في الوقت الحاضر أربعمائة، تبرز من بينها النافذة ذات العقد الحدوي المزدوج (3)، التي عثر عليها في سان خنيس، وهي دار للعبادة



تقع وسط المدينة، إضافة إلى جزء عثر عليه في حارة تحمل الاسم المذكور (خوليو بورّس مارتين - كليتو)؛ وإلى هذه القطع تُضمّ خلال السنوات الأخيرة قطع أخرى من المدينة نفسها أو من قرى أخرى مثل تلمنكا (4)، حيث يقول جومث مورينو بوجود كنيسة قوطية عثر على أطلالها الزخرفية في الكنيسة والبرج، إضافة إلى قطع أخرى جرت الأفادة منها في بناء أسوار هذه المدينة التي تعرضت للكثير من التدمير؛ نجد أيضاً سان بابلو دي لوس مونتس التي درس القطع التي بها أ. ري باستور (5) (لوحة مجمعة 2: 1)؛ وفي إيروستس نجد حلية معمارية متموجة ملساء، وقد درست بعض القطع في المونسيد (لوحة مجمعة 2: من 5 إلى 11)، وكذا لوحة تأسيس للكنيسة القوطية «لوس إيتوس»، في أورجاث (لويس بالماسيدا). انتهى المآل بالكتل القوطية الأكثر أهمية في مسجد السلبادور حيث نعثر على عمود مربع مهم، سوف نعرض له في موضع آخر؛ ولا زال البرج المدجّن سانتو تومي يضم حتى اليوم قطعتين مهمتين، إحداهما غير مسبوقة داخل الباب، والأيقونة ذات المحارة والعمودين الصغيرين (لوحة مجمعة 1: 1)؛ وهناك قطعة شبيهة في سان أندرس (لوحة مجمعة 2: 4)، وكذلك قاعدة عمود وحلية معمارية متموجة جرى استخدامهما في القطاعات الداخلية في دار العبادة المذكورة. أمكن أيضاً العثور في جسر القنطرة على بعض القطع (لوحة مجمعة 1: 6، 8)، وكذا من باب المدينة الذي يحمل الاسم السابق (9)؛ نرى هذه القطع في Abades في قطاع سور قريب من باب كامبرون أو الباب القديم المسمى باب اليهود. إذن هناك العديد من القطع التي تضم بعض الزخارف النباتية ذات البتلات الأربع، وهي ذات طبيعة ترجع إلى مدينة ماردة طبقاً لجومث مورينو، منتشرة في المدينة (لوحة مجمعة 1: 1، أ- G-H ورقم E 2) وكذلك في سان بابلو دي لوس مونتس (5) وقطعة أخرى في المونسيد (لوحة مجمعة 2: 10). هناك قطعة أخرى ذات طبيعة خاصة، وهي ترجع إلى هذه القرية الأخيرة، وهي ذات عقود متقاطعة نصف أسطوانية (لوحة مجمعة 2: 11)، ويمكن أن نضع ذلك العقد في طليعة العقود الحدوية المتقاطعة في المسجد الجامع بقرطبة خلال القرن العاشر ومسجد الباب المردوم؛ هذه القرية، المونسيد، ورد اسمها عام 1086م في معرض ما تبرع به ألفونسو السادس لكنيسة سانتا ماريا (كتب اسمها المنستير)(ريبيرا رثيو). تضم كنائس سانتا إيولاليا وسانتا ليوكاديا وسان سباستيان تيجان قوطية مهمة (لوحة مجمعة 1: 2) وقطعاً في كنيسة سان بيثنتي، وسان بدرو مارتر، والقديستين خوستا وروفينا، إضافة الى تاجي عمود جرى استخدامهما، لسنا ندري سبباً لذلك، داخل مسجد الباب المردوم وهو مبنى يبدو في ظاهره أنه يرجع إلى عصر الخلافة. لكن لم نتمكن، حتى الآن، تسجيل التيجان العربية التي تنسب إلى دور عبادة سابقة على عام 1085م، ويبدو أن هذه القطع جميعها موجهة لقصور مملكة الطوائف التي ظهرت في طليطلة خلال القرن الحادي عشر. أشرت قبل ذلك إلى أن مسجد السلبادور، في طليطلة، يضم ثروة قوطية مهمة بدءاً بقاعدة مهمة عليها مناظر قديمة تتعلق بمعجزات المسيح (لوحة مجمعة 14)، إضافة إلى قطع أخرى عليها زخارف نباتية (لوحة مجمعة 3: 1، 2)؛ ويضاف إلى ما سبق بعض الكتل الحجرية التي عثر عليها في متحف الآثار بالمدينة (3) (4) (5) حيث نجد أن لعناصرها الزخرفية النباتية صلة بما نجده على الجزازات المسجلة في منطقة الثغر الأوسط: كاتدرائية لشبونة (6) حصن مالبيكا دي تاج (طليطلة) (7) وكنيسة ألكويسكار القوطية (قصرش) (8) وفي ماردة. ولمزيد من التعمق في هذه العناصر الزخرفية نجد أحدها على كتلة حجرية في قصبة سوسة (تونس)، نشر عنها أ. ليزن دراسة (9). هناك تاج كورنثي أملس، يعتقد أنه قوطي، في متحف الآثار بالمدينة (لوحة مجمعة 20: 3)، وكذلك الأمر بالنسبة

لعمود مربع مزخرف يحمل فوقه العقد العربي الحدوي لمسجد افتراضي، في الكنيسة المسماة اليوم سانتا خوستا و روفينا. توجد في باب «الشمس» (ق 14) بقايا تابوت يرجع إلى بداية العصر المسيحي، وكذا، في بيساجرا القديمة، نجد السنجة المفتاح للعقد المركزي الخارجي وهي قوطية كما أشار إلى ذلك جومث مورينو. وفي بعض أقدم الأبراج الطليطلية، التي ربما قامت بدور المئذنة في فترات سابقة، نجد أفاريز حجرية ذات زخارف قوطية موضوعة حسبما اتفق وسط الدبش في الحوائط الخارجية، وهذا ما نراه في سان بارتولوميه، ذلك أن بعض نوافذه يضم عموداً صغيراً فيه تاج من الطراز نفسه، إضافة إلى أعمدة صغيرة لنوافذ في برج سانتياجو دل أرّابال. وسوف نرى في حينه التيجان الاثني عشر القوطية الرائعة التي أعيد استخدامها في عقود الكنيسة المدجَّنة سان رومان التي تم تكريسها عام 1221م في الوقت الذي وضع فيه حجر أساس الكاتدرائية القوطية مكان المسجد، وتجرى إضافة المذبح المدجّن لمسجد الباب المردوم هناك قطع قوطية مهمة في متحف Los concilios: 10، 11 (من كنيسة سانتا خوستا وسانتا روفينا)، 12: نقوش كتابية عثر عليها إلى جوار كنيسة «كريستو دي لابيجا» (م.خ. دي أرغونيسس) (لوحة مجمعة 3).

هذا التراكم من القطع السابقة على العصر الإسلامي والذي لم تشهده أي مدينة في الأندلس، ماعدا قرطبة وماردة، حيث يحظي الأول بعدد ضخم من القطع في مسجدها الجامع، يؤكد أمر بدهياً، وهو أن النشاط المعماري في هذه المدينة الملكية، على عصر الملك القوطي ريكاريدو لم يكن أقل من الذي عشناه مع هاتين المدينتين الأخريين، كما تشير المصادر الأدبية المسيحية على أن الكنائس في ماردة كانت رائعة الزخرفة، وهذا ما تفصح عنه بعض الأعمدة المربعة التي جرت الإفادة بها في قصبة المدينة التي شيدها عبد الرحمن الثاني؛ وتحدثنا هذه المصادر الأدبية عن كنائس قوطية طليطلية، ولكن دون أي تحديد طبوغرافي لها. وقد أشار بعض المؤرخين أن المملكة الإسبانية القوطية في طليطلة تمثل اكتمال أول توحيد لإسبانيا، وتقوم قواعد هذه الوحدة على مسيحية السكان الإسبان الرومان إذ أُعلنت المسيحية ديانة رسمية بعد الاجتماع الأسقفي في طليطلة عام 587م في ظل حكم الملك ريكاريدو؛ وعندما سقطت دولة القوط عام 711م أمام زحف الإسلام عاش الفن حالة التدهور التي كانت عليها الأوضاع السياسية والثقافية خلال حكم القوط». كان في طليطلة كنائس لها عقود حدوية إسبانية أو شديدة الانحناء، وجرى إثراؤها بالقطع التي شهدناها في اللوحات المجمعة السابقة، وجرى ذلك في الأديرة الريفية أو الكائنة في الأرباض، وفي هذا الإطار يمكن تصنيف المباني التي إليها تنسب القطع التي عثر عليها في سان بابلو دي لوس مونتس وفي الموناسيد (من المسمى المسيحي أو اللفظة العربية الموناستير)، ولما كان الموروث القوطي في كل من طليطلة وماردة يتّسم بالثراء وتشاركهما قرطبة، هنا يجب إعادة النظر في دور البطولة الذي قامت به هذه الأخيرة في المراحل الأولى لتكوّن ملامح الفن الأموي طوال القرنين الثامن والتاسع وأن نشرك معها مدينة نهر التاج (طليطلة)، وما يمكن قوله في هذا المقام هو أن طليطلة، على طول نشاطها الفني الإسلامي، ثم المدجّن بعد ذلك، سرعان ما تبنت كافة التجديدات التي كانت تظهر بشكل تدريجي في كل من قرطبة وإشبيلية وغرناطة، ولم تضارعها أية مدينة إسبانية إسلامية في مجاراة التجديدات القرطبية منذ البداية حتى عام 1085م وكذلك في بقاء واستمرار بعض العناصر القديمة مثل العقد الحدوي الكلاسيكي، يليه العقد المفصّص خلال النصف الثاني من القرن العشرين، والمكون من ثلاثة أخمسة فصوص، ليس أكثر، وسواء كان مصحوباً بالطنف أم لا، وظلت هذه العناصر تقوم بدور البطولة حتى نهاية الفترة المدجَّنة.

تؤكد المصادر الأدبية المسيحية التي أوردها بويرتاس ترياس أن مسمّى «سانتا ماريا» كان يطلق على الكثير من الكاتدرائيات القوطية، فهل كانت طليطلة وحدها هي التي تضم معبدين يحملان الاسم نفسه، أحدها دار العبادة التي أصبحت اليوم الكاتدرائية، بينما الآخر هو الذي يوجد في منطقة الحزام، أي داخل أراضي القصر العربي، طبقاً لنظرية خوليو بورّس مارتين كليتو؟ يبدو أن مسمّى سانتا ليوكاديا الذي تشير إليه هذه المصادر قد أطلق على ثلاثة دور للعبادة، طبقاً لـ. ب. فلورس، حيث عاشت القديسة، ربما كانت الكنيسة التي توجد في منطقة سان رومان، والكنيسة الخاصة بسجنها إلى جوار القصر، وضريحها في البازيليكا التي تقع خارج الأسوار، وهي اليوم كنيسة كريستو دي لابيجا حيث أقام هناك بعض الكهنة برئاسة رئيس الرهبان، عام 1162م، ثم تحولت بعد ذلك بسبع سنوات إلى دير (ريبيرا رثيو). علينا أن نتذكر أن قرطبة كان فيها داران للعبادة تحملان المسمى نفسه: سان أثيسكلو). كما ورد في طليطلة ذكر اسم كنيسة «سانتا كروث» ولكن دون تحديد للموقع أي فيما إذا كانت داخل الأسوار أم خارجها؛ هناك أيضاً كنائس الرسوليين بدرو و بابلو، وسان كوسمي، وداميان، حيث تظهر هاتان التسميتان وقد أطلقتا على دور للعبادة ورد ذكرها عام 1162م (ريبيرا رثيو)، نذكر أيضاً أديرة مثل سانتا إيولاليا وسان ميجل، فربما كانت هي الكنائس المعاصرة، داخل الأسوار، التي تحمل هذه المسميات وهي ذات أسلوب مدجّن، مشيدة من الآجرّ، إذ نرى أن الأولى تضم تيجان أعمدة ترجع إلى عصر ما قبل الإسلام في الرواق الرئيسي، لكن لم يرد ذكر اسم سان سباستيان، فربما كانت مسجداً خاصة إذا ما وضعنا في الحسبان المحور المركزي الذي يمتد من الجنوب إلى الشمال (أطلال قوطية)، وسان خنيس (أطلال قوطية)؛ وهناك كنيسة سان لوكاس (بدون أطلال قوطية)، ثم سانتا خوستا وسانتا روفينا، التي يبدو أنها كانت كنيسة مستعربة أو مسجداً (أطلال قوطية وعربية)، وسان تيرسو، إضافة إلى أديرة قوطية. وهنا يجب أن نشير إلى هذه المعلومة التي تقول إن ألفونسو السادس عندما غزا المدينة تبرع لكاتدرائية طليطلة (التي كانت آنذاك مسجداً) بكل الأديرة التي كانت مفتوحة في المدينة، واجتمع الأساقفة [الاجتماع التاسع (655م) والحادي عشر (675م)] في كنيسة سانتا ماريا دي طليطلة، ويقال إنها أثناء حكم المسلمين للمدينة كانت هناك كنيسة تسمى «كنيسة الملك» شيدت في عصر القيصر دقلديانوس (الحميري)، كما وردت هذه المعلومات أيضاً في كتاب التاريخ الأيسيدورى «Historia Pseudoisidoriana» غير أن التسمية هي الآن «سانتا ليوكاديا»، عصر الإمبراطور دقلديانوس، ولا شك أنها واحدة من الاثنتين الكائنتين داخل الأسوار.

هذا هو كل شيء بالنسبة لدور العبادة القوطية التي تفتقر لأسس آثارية تؤكد بنية بعضها، ذلك أن نموذج المخطط، على شكل صليب، الذي وجدناه في مسجد الباب المردوم لم تتم البرهنة على وجوده بشكل حاسم في المدينة، اللهم إلا إذا قبلنا بصحة ما عليه الكنيسة القوطية الناجمة عن عملية الجسّ الجيوتقني في الكاتدرائية وقام به كونراد كونرادشيم؛ تم تحديدها في القطاع المجاور للعمود المربع للكاتدرائية، وبالتالي فهي تقع في حرم المسجد الجامع الذي يرجع لعصر الإمارة، وفي هذا المقام تجدر الإشارة إلى ما عليه المسجد القرطبي سانتا كلارا الذي شيد على أطلال كنيسة ترجع إلى العصر المسيحي الأول ذات الطابع البيزنطي، والتي يتكون مخططها من تسعة فراغات محددة (مارفيل رويث)، وربما ترقد تحت الأطلال المعمارية أطلال عمارة دينية قوطية اختلطت بأطلال المساجد التي استؤصلت عملياً مع بداية القرن الثالث عشر، عندما أخذت تعم المدينة نماذج دار العبادة المدجَّنة المشيدة من الآجرّ، وربما كانت تلك الأطلال



التي يمكن العثور عليها إلى جوار الكنائس اليوم، وتشير الدراسة المعنونة «الوثائق المستعربة الطليطلية خلال القرن الثاني عشر والثالث عشر» لجونثالو بالنسيا إلى دار العبادة المدجَّنة سان رومان، التي تم تكريسها (عام 1221م)، والتي ترجع لعام 1125م، وهذا تاريخ قابل للتطبيق على مسجد أقيم هناك، اللهم إلا إذا كان كنيسة قوطية، الأمر الذي يفسر ذكرها قبل ذلك، ثم أعيد استخدامها في البلاطة الرئيسية لدار العبادة المدجَّنة، وهذه أدوات حمل غير ضرورية ذلك أنها ملصقة بأعمدة مربعة قوية مشيدة من الآجرّ، ولهذا فإن التيجان تحمل إشارة رمزية أو تعبير عن الجمالية القوطية التي ضاعت. غير أن من الصعب أن نعرف فيما إذا كانت سياسة توزيع القطع القديمة، التي كانت محط اهتمام العرب في الأندلس وإفريقية، سواء كان ذلك أثناء الحكم العربي أو الحكم المسيحي كانت تتبع خطاً منطقياً أو تحضرياً، وهي تلك التي عثر عليها في إطار تلك الحَوْمة أو الحي أو الكنيسة أو الدائرة لدعم بناء دار العبادة الجديدة. وفي هذا السياق لم نتمكن من التوصل إلى خط واضح فيما يتعلق بالمسجد الجامع بقرطبة والتي لا نستغرب أن تصل إليه قطع من مختلف أنحاء إسبانيا وكذلك شمال إفريقيا. نعود إلى الحالة الطليطلية وماضيها الروماني والقوطي، لنجد أن المدينة تعيش حالة تموين ذاتي، لكن أين ذهبت هذه المجموعة الثرية من التيجان والأبدان وقواعد الأعمدة والحليات المعمارية المتموجة التي كانت في المسجد الجامع الطليطلي؟ إذا ما قبلنا بأن بعضها هو مجموعة أبدان الأعمدة الرخامية المقامة الآن في الكورس الحالي للكاتدرائية، رغم أن أقطار هذه الأعمدة لا تشير إلى ذلك، إذ لا يعقل أن تكون جزءاً من أروقة المساجد الرئيسية. وربما كان مصدرها قصورا عربية محلية كانت قد أخذت تتضاءل خلال القرن الثالث عشر. هناك ملاحظة أخرى ليست أقل إدهاشاً ألا وهي قلة القطع الرومانية بالمقارنة بالكثرة الهائلة للقطع القوطية، الأمر الذي يقودنا إلى التفكير بأن طليطلة Tuletum الرومانية قد تعرضت لتعديل جوهري قبل أن تصبح طليطلة العربية. ومن خلال «الحولية المستعربة»، لعام 754م، التي استخدمها تورس بالباس في أبحاثه الطليطلية، ومن خلال Chronican de Isidorus Pascensis نعرف أن «وامبا»،Wamba،أحد الملوك القوط،عام 674م، قام بتنفيذ أعمال مهمة لتجديد طليطلة وتجميلها، الأمر الذي جعلها تسهم في استمرارية النقوش التذكارية التي توجد على لوحات من الرخام الأبيض والقائمة عند الأبواب وبعض الأبراج الصغيرة. وبالنسبة للصورة التي كانت عليها الكنائس القوطية الطليطلية تجدر الإشارة إلى بعض الرسوم التي تضمها مخطوطة «Codice Vigilanus» لسان مارتين دي ألبيدا، نابارّة (انظر لوحة مجمعة 24: 6 في الفصل الأول)، وكذا كنيسة سانتا ماريا وسان بدرو، وهي عبارة عن مباني بسيطة ولها واجهات من صنفين إحداها ذات باب له عقد نصف أسطواني فوقه خط من نوافذ أربع ذات عقود متماثلة، وربما كانت حدوية؛ أما الثانية فلها نافذتان على جانبي المدخل، ويشير الرّسمان إلى جسم المذبح وسقفه الخاص به لكنه أقل حجماً من جسم المبنى. هناك الكثير من هذه الرسومات في المكتبة الضخمة الخاصة بالمخطوطات المستعربة إذ نجد فيها إلحاحاً على مباني ذات واجهات حية مكونة من عقود متراكبة في قطاعات رأسية مرتبة ولها العقد الحدوي الكلاسيكي، وهذه العناصر كلها تنقلنا، إحقاقاً للحق، إلى بوابة سان استبان بالمسجد الجامع بقرطبة، ولا شك أن هذه الأشكال منبثقة عن الباب المذكور وهذا ما تدل عليه التوجهات أو صور طبق الأصل لتلك الواجهات القوطية التي زالت من الوجود، وعلى أي حال فإن الباب ذا العقد الزخرفي ظل قائماً في واجهات دور العبادة الطليطلية (لوحة مجمعة 4: 1، 2 سانتياجو دل أرّابال، 3 سانتا أورسولا طبقاً ل. ف. دلت ساجويس، 5: سان أندرس، والواجهة رقم 6 لباب الشمس)، وربما

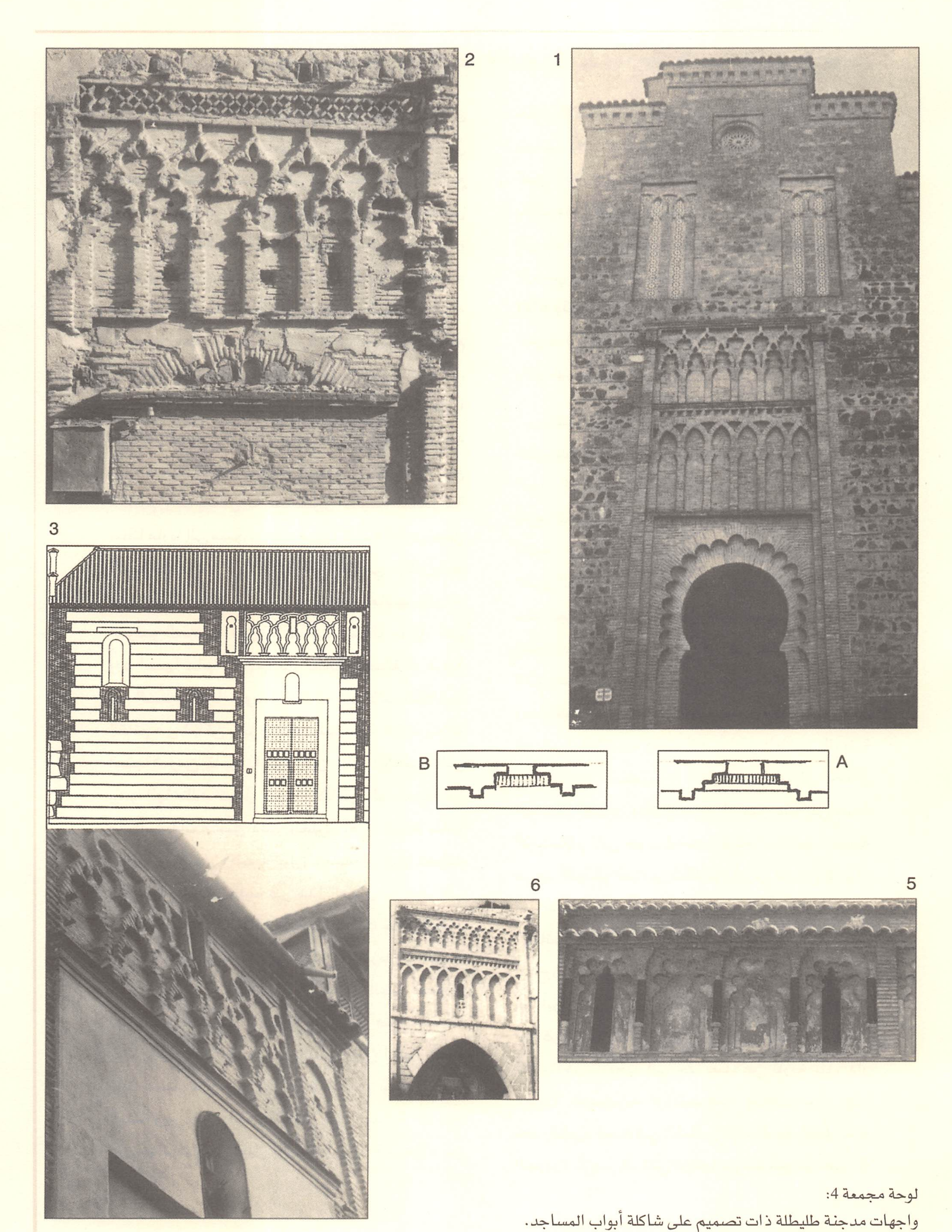


كان تقليداً أو سيراً على شاكلة واجهات المساجد في المدينة، التي لا نعرف بدقة تواريخها، مع الأخذ في الحسبان واجهات مسجد الباب المردوم حيث نرى لأول مرة في المدينة العقود الحدوية متراكبة فيما بينها وهذه إحدى سمات الكنائس المدجَّنة محل التعليق. ورغم ذلك تجدر الإشارة بالنسبة لهذه الأبواب، إلى المخطط A لكنيسة سانتياجو دل أرّابال بحلياتها في الجوانب التي تذكرنا بأبواب المساجد الموحّدية الإفريقية، نمط B، وهذا يقودنا إلى مناقشة ما إذا كانت تلك الأبواب الطليطلية، بما في ذلك العقد الحدوي الذي يحيط به عقد مفصّص، كانت ذات أصول موحّدية وليست أموية (في هذا الشأن انظر لوحة مجمعة 1 الفصل السادس)؛ وبالنسبة لأصول هذه الواجهات جميعها، التي تتسم بالأهمية والغموض، والتي نراها في بعض المباني المدنية أو الدينية في إفريقية ربما علينا أن نتأمل تلك العلبة التي ينظر إليها على أنها قوطية والتي هي جزء من «مجموعة بتكارين»، بنسلفانيا (متحف الفن في فيلادلفيا) (انظر لوحة مجمعة 17، 13 في الفصل الأول)؛ من خلال هذا المنظور إذن نجد أن ما هو قوطي في طليطلة يرقد تحت الأرض ولم يكتشف بعد، وفي هذا السياق ربما نحصل على المزيد من المعلومات ذات الطابع المعماري والزخرفي من خلال ما جرى العثور عليه، خارج الأسوار، من مدينة حربية أو حي أرستقراطي يرجع إلى العصر القوطي، بمحاذاة نهر التاج في ذلك القطاع الأيمن لجسر سان مارتين.

هذه الاكتشافات ذات الطابع المزدوج، الملكي والديني، خلال العصر القوطي والعصر الإسلامي، يراها بعض الباحثين في أيامنا هذه (المملكة القوطية بطليطلة وHistoria gothorum S. ildefonso)، تطرح النظرية والنظرية المضادة بالنسبة للثقافة الأثرية القوطية بالمدينة؛ فإذا ما كان مركز سلطة المملكة القوطية موجود في القطاع الأعلى بالمدينة، وهذه هي النظرية التقليدية، أي في المنطقة المسماة «المرقب» مستشفى سانتا كروث أو «الوادي الوطيء» V. Baja، في المنطقة التي بدأت فيها الحفائر الآن. بالنسبة للكنائس يجب أن يحترم المكان الذي عليه الكاتدرائية وأغلب الكنائس. ربما كانت كنيسة سانتا ليوكاديا (التي توجد في Pretorio أو في الرّبض)، في الربض المسمى «الوادي الوطيء»، وكذا كنيسة سان بدرو وسان بابلو (في Pretorio) كانت مرتبطة بالمقر الافتراضي للملكة القوطية الذي كان قائماً هناك.

2 - ما هو مستعرب وما هو مدجّن:

وماذا عن الكنائس المستعربة؟ هذا هو التساؤل نفسه الذي تطرحه قرطبة، رغم أنه ينسب إلى السيد رودريجو خيمنث دي رادا (De rebus Hispanie) النبأ القائل إنه أثناء الحكم الإسلامي للمدينة (711-1085م) كانت هناك تسع كنائس تمارس فيها الشعائر، وبالتالي يمكن اعتبار أنها ترجع إلى العصر السابق على الإسلام، هذه الكنائس هي «سانتا خوستا و روفينا، و سانتا إيولاليا، و سان لوكاس، وسان سباستيان، وسان ماركوس، وسان توركواتوو أمنيوم سانكتوروم Omnium Sanctorum وسانتا ماريا دي الحزام، وسان كوسمي، وسان داميان»؛ هذه الكنائس الموضوعة بين علامات التنصيص أوردها الباحث الطليطلي خوليو بورّس مارتين - كليتو، إذ أضاف في أحد هوامش بحثه: «إن ذلك مرجعه تورس بالباس الباحث الذي أضاف كنيسة عاشرة إلى الكنائس التسع وهي سانتا ليوكاديا»؛ ويضيف الباحث في الهامش: «إن هذه الكنائس التسع ومعها العاشرة لم تظهر في المكان أو المصدر المشار اليه والخاص بخيمنث دي رادا، وما هو قائم هو الإشارة إلى ست كنائس دون ذكر أسمائها، وبالتالي فنحن نجهل المصدر الذي اعتمد عليه تورس بالباس بشأن هذه المعلومات». وردت الأنباء الأولى الخاصة بالكنائس المستعربة في وثائق «**أرشيف الكاتدرائية**» التي



لوحة مجمعة 4:
واجهات مدجنة طليطلة ذات تصميم على شاكلة أبواب المساجد.



ترجع إلى القرن الثالث عشر (ريبيرا رثيو). رغم أن الكنائس الست، مع مسمّيات التكريس موجودة في «**حولية الملك بدرو**» لكن لم يصلنا منها إلا أربع تعرضت لكثير من التعديل، وتحولت الأولى والرابعة إلى مساجد في التاريخ الحديث حسبما سنرى بعد ذلك، وبالنسبة للكنيسة المضافة، سانتا ليوكاديا دى الحزام فإن ذلك الباحث الطليطلي يرى أن «كنيسة العذراء مريم بطليطلة» التي وردت في مخطوطة ترجع إلى عام 1067م، أثناء حياة المأمون، أحد ملوك الطوائف، أو في خضم ازدهار الحكم العربي، سوف تكون «سانتا ماريا دي الحزام» وهي كنيسة مستعربة ورد ذكرها في وثيقة تبرع قدمها الملك ألفونسو السادس للكاتدرائية عام 1095م؛ وهنا يحتمل أنه عند تحويل الكنيسة الكاتدرائية سانتا ماريا إلى مسجد، حلت محلها كنيسة أخرى تحمل الاسم نفسه ولكن داخل «الحزام الإسلامي»، وكان يقيم فيها المطران المستعرب حتى جرت استعادتها على يد ألفونسو السادس، فهل كانت كنيسة سانتا ماريا، التي ورد اسمها عام 1067م، دار عبادة ملصقة أو قريبة من المسجد الجامع وسط المدينة، أي ذلك الكلاشيه القائم في أماكن كثيرة نذكر منها حالة تطيلة وحالة استجة؟ ومن ناحية أخرى فإن تلك الكنائس التي يبدو أنها ظلت تحمل صفة الكنائس المستعربة إذا ما كانت قائمة حتى ذلك الحين، وهي كنيسة سانتا خوسيا وروفينا، وكنيسة سان سباستيان ربما تحولت إلى مساجد، فإن علينا في هذا السياق أن نفكر في توزيع جديد لدور العبادة حسب الديانات خلال الفترة اللاحقة على الحكم العربي؛ فإذا ما نظرنا إلى كنيسة سان لوكاس، وسانتا إيولاليا لوجدنا أنهما تحملان البصمات المدجَّنة، ربما ترجعان إلى فترة متقدمة خلال القرن الثالث عشر، وبالتالي يمكن اعتبار أنهما كانتا مستعربتين ولكن من نمط جديد، بسبب هجرة المستعربين من إقليم الأندلس إلى المدينة الناجمة عن سياسات المرابطين والموحّدين، إذ قام هؤلاء من خلال الأعمال التي قاموا بها في المناطق الطليطلية بتدمير دور العبادة المسيحية وإلى تكريس المسجد الذي تحول قبل ذلك إلى كنيسة، وهناك حالات تشهد بذلك وهي طلبيرة وقلعة تراب القديمة. أخذت تصل إلى طليطلة أمواج من المستعربين يرافقهم مرشدهم الروحي وعدد كبير من أفراد الأكليروس (**الحولية الألفونسية الإمبراطورية**)، وبعد الاستيلاء على ألمرية (1147م) اتجه الكثير من هؤلاء للتوطين في وادي نهر التاج.

يجب أن نأخذ في الحسبان أيضاً أن بعض القرى الطليطلية كان فيها معابد يهودية، تحولت بعد طرد اليهود إلى مساجد جامعة إسلامية، «وذلك حتى لا يقوم المسلمون ببناء مساجد جديدة غير التي كانت قائمة»؛ ويمكن أن نذكر حالات مشابهة في إشبيلية القرن الثالث عشر. في ما يتعلق بطليطلة القرن الثاني عشر نجد أن بعض الباحثين يسلط الضوء على الأسقف السيد برناردو، الأسقف الأول في طليطلة، والرجل الذي اصطدم بالأكليروس المستعرب نظراً لأنه أجنبي وعدوّ للطقوس الإسبانية، فقد وجد هذا الأسقف أن دور العبادة القائمة كافة كانت تمارس الطقوس الدينية على طريقة المستعربين، الأمر الذي أدى إلى احتلال المسجد الجامع، ونقض ما تم الاتفاق عليه في وثيقة الاستسلام التي جرى توقيعها عندما سقطت المدينة في يد ألفونسو السادس 1085م (بورّس مارتين كليتو). إذا ما نظرنا للأمر من الناحية المعمارية نجد أن الكنائس التي يفترض أنها مستعربة قد جاءتنا دون أبراج، باستثناء كنيسة سان لوكاس، أي أن التي ليس لها أبراج هي سانتا إيولاليا، وسانتا خوستا وروفينا، أما كنيسة سان سباستيان فإن البرج مدجّن ويلاحظ أنه متأخر تاريخياً إلى حد بعيد عن تاريخ بناء دار العبادة المستعربة أو المسجد؛ وكخط موازٍ لهذا نجد الشيء نفسه في الكنائس المستعربة شمالَ شبه الجزيرة الإيبيرية، التي درسها جومث مورينو، غير أن

هناك استثناء ربما كان في الكنيسة القديمة سيلوس (954م) فقد أسفرت الحفائر عن وجود أثر لمخطط برج أجراس منفصل عن دار العبادة (فونتين). على أي حال فإن المصادر الأدبية المسيحية تشير إلى أن بعض البازليكات القوطية كانت تتوفر على أبراج، كان يطلق عليها مصطلح turrus نظراً لأنها كانت أسطوانية رغم أنها شيدت أيضاً مربعة أو عريضة (بويرتاس تريكاس). كان في طليطلة فقط أبراج - مآذن في المساجد المهمة، وقد جرى التأكد من هذا في المسجد الحجري المسمى «سلبادور»، أي أن تلك التي ظهرت بعد التوقف الذي عشناه مع كل من سانتياجو دل أرّابال وسان أندرس وسان بارتولوميه، - أي الأبراج التي جرى تصميمها كمآذن حيث السلالم والنوافذ الخارجية- أخذت تنتشر في دور العبادة المدجَّنة بالمدينة خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر ولكن دون أن تنمحي عن هذه الأبراج بصمة المئذنة التي نراها متجسدة في النوافذ الأربع على مستوى واحد في الطابق السفلي، وكذا العقود الزخرفية في القطاع الخارجي لهذا الطابق، وربما كان ذلك سيراً على نموذج لمئذنة (هل كانت مئذنة المسجد الجامع في المدينة؟) منبثقة عن المئذنة الكبرى القرطبية التي ترجع لعصر عبد الرحمن الثالث، حيث ظهرت في طليطلة مئذنة شبيهة بعدها مباشرة (فيلكس إيرنانث).

يجب علينا أن نبحث عن مرجعية ملموسة في بانوراما العمارة الطليطلية، القوطية والمستعربة، الخاوية، وهنا ليس أمامنا إلا دار العبادة المسماة «سانتا ماريا دي ملكي» (لوحة مجمعة 5: 1، 2) فرغم أنها بعيدة عن طليطلة، فهي في دائرتها الإدارية، وقد صنفها جومث مورينو على أنها مستعربة (1919م) بينما هناك نظرية أخرى تعتبر أنها قوطية طرحها مؤخراً (1980م) كاباييّرو ثوريدا، ويرى ذلك الباحث أنه بعد القيام بالحفائر مؤخراً في محيط الكنيسة يمكن لحظ طبيعتها الديرية، فربما كانت شبيهة بما رأيناه في حالة المواناسيد أو سان بابلو دي لوس مونتس. هي ذات مخطط على شكل صليب يكاد يكون يونانياً، ولها عقود حدوية، وقد انتقلت إلى مخطط المذبح الذي يبرز من الخارج على شكل مربع مثل الكنيسة المستعربة في «بوبشتر» خلال سنوات حكم عبد الرحمن الثالث، وكذا في سان ميجل دي إسكالادا التي ترجع أيضاً إلى القرن العاشر. نجد أن كنيسة «ملكي» مشيدة من كتل حجرية صلدة مرصوصة دون مونة، وهذا أمر معتاد في كل ما هو قوطي معروف بما في ذلك كنيسة سانتا ماريا دي ترامبال دي الكويسكار (قصرش) (لوحة مجمعة 5: 3) وفي الجامع الأموي الأول بقرطبة ولكنيسة قبابها، كما ظهرت في المناطق المحيطة بها قطع من الجصّ الزخرفي، وهنا يجب أن نتساءل فيما إذا كانت الكنائس الطليطلية ترجع إلى العصر القوطي.

3 - مواد البناء:

ما نراه في طليطلة اليوم، من خلال عمارتها، السابقة واللاحقة على عام 1085م نجد أن مادة البناء هي الآجرّ والدبش المحاط بمداميك encintada، ويقول تورس بالباس إن ذلك يشمل أيضاً المسجد الجامع، غير أن العناصر الزخرفية الحجرية القوطية التي جرت دراستها كانت تتطلب وجود كتل حجرية على الطريقة الرومانية القديمة طبقاً لما نراه في بعض جدران «المرقب» Miradero (لوحة مجمعة 5: 4) وكذا ما نعثر عليه من بقايا جسر المياه (لوحة مجمعة 5: 6) وبعض الكتل الحجرية إلى جوار الباب المردوم، كما أن هذا الباب يضم عقوداً نصف أسطوانية مسننة على الطريقة الرومانية وربما القوطية (لوحة مجمعة 6: 7). هذه الكتل، الرومانية أو القوطية، نجدها قائمة كمواد بناء في الكثير من قطاعات الأسوار التي أعاد العرب بناءها في المدينة وكذا في مئذنة السلبادور. (لوحة مجمعة 6: 1) (باب القنطرة)؛ 2: (باب بيساجرا القديمة)؛

3: (باب الشمس)، 4، 7 (الباب المردوم)، 5: (برج أمام باب القنطرة)، 6: (برج أبادس Abades)، 8: (باب كامبرون أو باب اليهود)؛ وربما كان مصدر الكثير من هذه الكتل الحجرية دور العبادة القوطية التي أخذت تُستَأصل، توافقاً مع الترميمات التي قام بها عبد الرحمن الثالث بعد غزو المدينة خلال عامي 932 و 934م، وإلى ذلك الخليفة ترجع الأسوار الجديدة، من الحجارة المرصوصة بطريقة آدية وشناوي في منطقة الحزام، والسور الكائن في منطقة «سوق الدواب» والقطاع الموازي لنهر التاج (لوحة مجمعة 7: 2). وسيراً على البناء باستخدام الكتل الحجرية أو كتل حجرية عربية جديدة، خلال القرن العاشر الميلادي، يبرز أمامنا البرج القائم في الطرف الخارجي لجسر القنطرة (1) وكذا عقد صرف المياه الفائضة (المفيض) (6)، هناك عقد باب بيساجرا القديم (3) وباب المردوم المشار إليه (4)، وكذا آخر في «القصر» الحالي (5) الذي عاد للظهور، مشيداً بالآجرّ، في الواجهة الشمالية لمسجد الباب المردوم، حيث يلاحظ أن العقد العلوي النصف أسطواني في كلتا الحالتين قد بدأ بهذا الشكل في المسجد الجامع بقرطبة، كما نراه أيضاً في أحد أبواب القصر الأموي في إشبيلية، ونراه مع بعض التعديل في الكنائس المستعربة المسماة سان ميجل دي إسكالادا وسان ثبريان دي ماثوتي، وفي دائرة طليطلة يلاحظ وجود العقد الحدوي المزدوج في حصن ماكيدا (7)، مع بروز العلوي، على طريقة العقود القائمة في الجسور، وكذا في أسوار باسكوس (8) وقصبة طلبيرة (9) التي أسسها عبد الرحمن الثالث (ابن عِذاري).

من المجازفة تصور ما كان عليه المسجد الجامع بطليطلة أو أنه مشيد من الآجرّ في عصر محمد الأول، في الوقت الذي نعرف فيه من خلال الحوليات العربية أن هذا الأمير أقام مساجد في مدن أخرى من الحجارة، مثل حالة استجة وإلبيرة، بغض النظر عن كل من سرقسطة وتطيلة ومساجدهما الجامعة من الحجارة والتي جرت دراستها مؤخراً. يلاحظ أيضاً أن الواجهة الخارجية ذات العقد الحدوي العربي لكنيسة سانتا خوستا و روفينا مشيدة من الحجر على أسلوب عصر الخلافة، أي أن المساجد الأولى في طليطلة كانت تشيد من الحجارة وأحياناً من الدبش المصحوب بكتل الحجارة، وهذا ما نراه في أحد حوائط مسجد السلبادور. وربما كانت الأعمدة، التي زالت من الوجود، في المسجد الجامع الطليطلي من الحجارة التي ربما ترجع إلى عصر ما قبل الإسلام، حيث كنا نتساءل عن مثال هذه الأعمدة في السطور السابقة بعد أن تحول المبنى إلى كاتدرائية قوطية عام 1227م. فهناك بعض المباني، اللاحقة على هذا التاريخ، التي تفتقر لوجود أعمدة قديمة أو عربية وهي سان رومان بما لها من اثني عشر تاج قوطي، وسان سباستيان وسانتا إيولاليا.

وعندما نقبل بأسبقية الحجارة كمادة بناء في دور العبادة القوطية والإسلامية خلال المرحلة الأولى، والمستعربة معهما، نشعر بالمفاجأة لوجود الآجرّ وبعض المداميك منه المصاحبة للدبش في مسجد الباب المردوم حيث فرض الأجر نفسه بشكل كامل في المدينة ابتداء من عام 1085م، رغم أن قاعدة أغلب الأبراج الكنسية القديمة كانت تدعمها الكتل الحجرية الضخمة التي أعيد استخدامها؛ هذه هي معضلة العمارة الطليطلية، أي التقابل بين الحجر والآجرّ، الحجر المقطوع جيداً أمام الآجرّ، إذ يلاحظ أن هذه المادة الأخيرة أخذت تغزو المدينة خلال العقود الأخيرة من القرن العاشر؛ وقد حدثنا تورس بالباس عن هذه المادة وعن طريقة استخدام الدبش والجمع بينه وبين الآجرّ، رغم انفصالهما عن بعضهما في مسجد الباب المردوم إذ يقول «يمكن أن يكون من التقنيات المحلية الجمع بين الدبش والآجرّ وهذا من الأمور السائغة في العمارة الرومانية خلال الآونة الأخيرة من حياة الإمبراطورية وهو ما يطلق عليه حديثاً opusmixto» ولم نذكر هنا المباني البيزنطية التي نشهد فيها تبادلاً بين السنجات



الحجرية والسنجات من الآجرّ في البناء الأول لمسجد قرطبة الجامع؛ هناك أيضاً هذا التبادل بين مداميك من الكتل الحجرية وأخرى من الآجرّ في مجموعة متنوعة من المداميك في حوائط ماردة الرومانية والمنازل والجسور وقناطر المياه (لوحة مجمعة 8: من 1 إلى 4) إذ نجد شيئاً من ذلك في إفريز فوق عقد باب روماني، وهي طريقة بناء تكررت في حصون ترجع إلى الفترة نفسها في الجزائر (5) (6)، وفي واجهة مسرح بورديوس Bordeos (7)؛ وهناك نماذج أكثر بساطة مثل الدبش المصحوب بمداميك من الآجرّ في منازل في أمبورياس (8)، وقد رصدت هذا الصنف من الأعمال في دار عبادة، مفترضة، قديمة، في لاس تاموخاس دي مالبيكا دي تاج (طليطلة)؛ نرى أيضاً العقود المشرشرة المشيدة من الآجرّ، التي هي من السمات الواضحة للعقد الحدوي الإسلامي، في جسور المياه في ماردة وبعض الصهاريج في إيتاليكا.

أما بالنسبة لما هو قوطي فقد أشار بويرتاس ترياس إلى مصدر لكُتّاب من القرن السابع يتحدثون عن الآجرّ «كان يطلق عليه مسمّى Lateras لأنه كان مستطيلاً وتتم صناعته باستخدام القوالب أو الألواح الأربعة؛ ويطلق عليه أيضاً laterculi». تحدثنا المصادر العربية، بالنسبة للعمارة الإسبانية الإسلامية خلال القرن الثامن والتاسع، عن الآجرّ الذي كانت تطلق عليه لفظة «طوب» وأحياناً «الطوب اللبن»، المجفف بأشعة الشمس، وربما تداخل في هذا مع «الطوب آجر» (المجفف بالنار)، وهذا ما نراه في حالة الحديث عن قرطبة (المقرّي) وبطليوس (ابن عذاري)، وكان مسجد بطليوس، (ق9)، مشيداً من الآجرّ والطابية، باستثناء المنارة التي كانت من الحجارة (البكري). نعود مرة أخرى إلى العمارة البيزنطية لنجد أن المباني المشيدة من الآجرّ فقط لم تكن استثناء من تلك التي ترجع إلى القرن العاشر (سيريل مانجو) غير المعهود فيها كان بناء الجدران من الدبش المصحوب بمداميك من الآجرّ سيراً على موروث روماني سبقت الإشارة إليه: إذ نجد أشرطة من الكتل الحجرية بين مدماكين أو ثلاثة من الآجرّ، ويتم تدعيم الأركان بأعمدة مربعة أو أعمدة مبنية باستخدام الآجرّ (لوحة مجمعة 9: 2-A)؛ وهذه الأعمدة أو الأكتاف نجدها في مبان رومانية (1-A)، حيث يلاحظ أن هذه النماذج هي العناصر السابقة والأكثر قدماً لما عليه الزوايا، من الدبش، في مسجد الباب المردوم (D). يلاحظ في هذه المنشآت السابقة على العصر الإسلامي أن المونة - من الرمل والجير - أو نوع آخر من الملاط يسمى Tendel (أى شريط المونة) في الحوائط المستخدم فيها الآجرّ، تتسم بأنها غير سميكة في المباني الرومانية بينما تصل إلى سُمك الآجرّ في العصر البيزنطي، وربما كان ذلك لأسباب اقتصادية، وكانت المبالغة في استخدام المونة على حساب صلابة المبنى ومتانته؛ يلاحظ أن هذه النمطية البيزنطية فرضت نفسها في طليطلة ابتداء من مسجد الباب المردوم، حيث يلاحظ وجود السُّمك نفسه في كل من الآجرّ والمونة، أي من 3 إلى 3.5 سم. ثم نأتي إلى العصر الموحّدي حيث يلاحظ أن الآثار في منطقة إشبيلية فيها آجر يبلغ سُمكه 6 سم، وطبقة مونة ضعيفة جداً الأمر الذي يساعد على استقرار ارتفاع الخيرالدا، الذي تجاوز الستين متراً، وهذا النمط لا نكاد نشاهده في الدائرة الطليطلية. وبالنسبة للدبش البيزنطي نجد أن أشرطة الدبش أو الحجارة المتوسطة مع الآجرّ، كان يتم لصقها بأساس الجدار رغم أنها قد لا تكون خليطاً متجانساً، كما كان الحال في روما. وبدون هذه الأشرطة كانت تتفكك المونة، ومن هنا كان الدور السائد الذي يقوم به الطين المحروق، الآجرّ بما في ذلك سُمك القوالب. عندما تحدث جومث مورينو عن العمارة الطليطلية المدجَّنة قال إنه، لا يوجد آجر اللهم إلا ما هو مرئي وأن الجزء الأوسط مكون من الجير والحصى في بناء صفوف العقود أي تلك الخاصة بالمذابح المتعددة الأضلاع، وبذلك يكون الآجرّ هو القالب الدائم



لما هو في وسط الجدار. كانت متانة واستمرار المباني المشيدة من الآجرّ مستمدة دائماً من نوعية المونة في الأساس، وهذا ما برهن عليه لامبرت عند دراسة البرج المدجّن الجديد في سرقسطة (504م) ذلك أنه من الآجرّ، وله عدد من قطع الملاط يصل إلى 1112 إضافة إلى دعامات غير كافية، ومثلها أو يزيد في الخيرالدا، لكن لم تسقط هذه المئذنة الأخيرة بل سقطت مئذنة سرقسطة. أما في طليطلة فقد كانت هناك حكمة تتعلق بارتفاعات المآذن، فالجزء السفلي مشيد من الدبش الصلد المصحوب بمداميك من الآجرّ في الزوايا، أما الجزء العلوي فقد كان من الآجرّ فقط، وحسب علمنا لم يحدث أن مالت إحدى هذه المآذن أو تهاوت؛ ولابد أن نجاح هذه الطريقة أحدث تأثيره عند الموحّدين، ولم يكن ذلك تحديداً في الخيرالدا بإشبيلية، إذ كلها من الآجرّ، بل كان في منارة مسجد تنمال؛ هنا يجب أن ننظر من جديد إلى النجاح الذي حققه الآجرّ في العمارة المرابطية والموحّدية، نظراً لوجود تيارات مشرقية أو تأثير النموذج الطليطلي المتمثل في مسجد الباب المردوم، وتكرر في مسجد المنستير في ويلبه (ق 11-10).

نجد أن استخدام الآجرّ كمادة بناء، حسب ما نرى في مسجد الباب المردوم، يرجع إلى العمارة البيزنطية دون الحاجة إلى القول إنه يرجع إلى العمارة العباسية ذات الأصول الساسانية في هذا المقام، وهي نظرية يقول بها جومث مورينو وآخرون بشأن هذا المبنى الطليطلي، فليس من المتصور أن يستوعب هذا البناء الصغير كافة السمات بالآجرّ، التي عليها سامرّاء من المنظور الزخرفي على سبيل المثال؛ فالآجرّ يعتبر مادة تقليدية في البناء في طليطلة، رغم أننا نجهل درجة قدمه، وإذا كان تورس بالباس، نظرياً، يرى أنه كان المادة المستخدمة في بناء المسجد الجامع بطليطلة، في مراحله الأولى، فإنه في نظري كان قد أقيم من الحجارة، مستنداً في وجهة نظري إلى الكتل الحجرية التي نشدها في الأسوار الحضرية. وهنا تجدر الإشارة، على سبيل التنويه، إلى استخدام الآجرّ لأول مرة بشكل حضري في العمارة الإسبانية الإسلامية المعهودة، في العقود الحدوية لمسجد السلبادور بطليطلة، والذي يرجع تاريخه في نظري إلى ما قبل بناء مسجد الباب المردوم، ونشير أيضاً إلى استمرارية هذا الصنف من العقود في آثار بالمدينة المستعربة والآثار المدجَّنة كافة. وتوضح اللوحة المجمعة 9: 3-A تاريخ استخدام الدبش، المصحوب بمداميك من الآجرّ الطليطلي، إذ نراه في الجزء العلوي لمنارة ترجع لعصر الخلافة في طلبيرة، أما الزوايا فهي من الحجارة وهي ترجع في نظري إلى القرن العاشر، إذ نرى أن النمط D يرجع إلى مسجد الباب المردوم، أما النمط B فهو خاص ببرج حصن أوريخا (طليطلة، والأبراج الثلاثة لكنيسة سانتياجو دل الأرّابال، وسان أندرس، وسان بارتولوميه مكونة بذلك مجموعة منفصلة؛ يلاحظ أن النمط C والنمط E «الصندوقي» Cloisonne البيزنطي، الذي بدأ في مسجد الباب المردوم وحصون إقليم طليطلة، يسير جنباً إلى جنب مع أنماط أخرى في البناء في كل من ملقة وألمرية وسبتة. أما النمط F فيلاحظ أن الطابية تحل محل الدبش في المباني التي ترجع إلى العصر الوسيط المتأخر؛ وهنا يجب أن نشير إلى وجود برج في طليطلة إلى جوار الباب المردوم (G) فيه مداميك وحيدة من الآجرّ، لكن دون الأعمدة المشيدة منه في الأركان، كما نراه أيضاً في جدران في جسر القنطرة، فوق العقد الحدوي الخاص بالمفيض الذي أشرنا إليه قبل ذلك. في النمط H نجد الإسهام الشعبي سواء في الأسوار أو الأبراج الحربية في الربض والكنائس الحضرية خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر.

كان دور الآجرّ منذ العصر الروماني مساعداً أو مؤقتاً أو انتقالياً أو مادة تحل محل مواد أخرى، وكثيراً ما نراه في الأساسات، كما أن انتشاره، بغض النظر عن

التيارات والتوجهات في البناء الرسمية أو شبه الرسمية، يتم استخلاصه من الوظيفية المرنة التي عليها هذه المادة التي تتلاقى بشكل شبه دائم مع العمارة البسيطة ذات التكلفة الرخيصة، أي أنها ثقافة بناء تظهر وتختفي وتنتشر، بشكل يصعب السيطرة عليه، سواء في المشرق أو المغرب؛ وبغض النظر عن التوجهات الأسلوبية يمكن تحديد أماكن رئيسية متنوعة له، آخذين في الحسبان العوامل المناخية وقلة الحجارة، وإذا ما كانت موجودة، مثل الجرانيت، فإنها صعبة ومكلفة وهذا ما نجده في طليطلة (جومث مورينو). إذا ما كانت الحضارة السائدة، باستخدام الآجرّ، هي الرومانية أو البيزنطية أو الساسانية أو العباسية أو الإيرانية أو الأغالبية أو الإسبانية الإسلامية أو المرابطية أو الموحّدية أو المرومنة أو المدجَّنة أو القوطية، فهل من المشروع أن نربطها ببعضها، من حيث الشكل والترتيب التاريخي، ونضع لها أساليبها المتعلقة بمادة غير مرغوب فيها - لهشاشتها وقلة جمالياتها - مقارنة بالحجارة، المادة المبكرة في الاستخدام وذات الشخصية المتميزة في إطار الأساليب الرسمية؟ ونظراً لطبيعة المناخ وقلة المحاجر في المشرق وشمال أفريقيا فقد أصبحت هذه المناطق تستخدم الآجرّ بشكل شائع، مثل أرغن، وأخذت تتوفر القدرة على أن تستخرج من هذه المادة الحصرية والمفضلة بعض الجوانب الأسلوبية الخاصة بها، وكذا المعمارية والزخرفية التي يمكن تصديرها إلى ثقافات أخرى ذات إثنيات موازية. وهنا نجد أن بيزنطة قد شهدت في سياقها الفني تشابكاً بين الموروث الروماني والتيارات المشرقية، وبالتالي قدمت لنا عمارة ليست حضرية على الآجرّ، وأخذت تميل إلى الحل البراجماتي الذي يجمع بين «الآجرّ والحجر» في مبانيها، وقدمت لنا بذلك مجموعة من أنماط التشييد تضم تلك الطريقة المسماة Cloisonne أو الصندوق من الحجر الذي تحيط به قوالب الطوب المرصوصة على سيفها، وهذا ابتكار قد ولد لتكون له وظيفة بنيوية وزخرفية في آن معاً، وجرى استخدامه في أماكن محددة في المغرب شكلت جزءاً من التاج الإمبراطوري البيزنطي مثل سبتة وجنوب إقليم الأندلس ثم صعوداً نحو مقاطعة طليطلة حيث نرى ذلك النمط بشكل جزئي في مسجد الباب المردوم.

اهتم المرابطون والموحّدون بالآجرّ، وعكست مبانيهم الحضرية المشرقية، العراقية أو الإيرانية، لتكون في خدمة العمارة الموروثة من عصر الخلافة ومن ملوك الطوائف في الأندلس، وإلى هذا السياق تنضم طليطلة، حيث استقلت عمارتها، ذات سمات عصر الخلافة، عن قرطبة عندما استخدمت مواد بناء ذات طبيعة متواضعة، على حساب الحجارة، في مناطق التلاقي بين نهر التاج ونهر جواديانا؛ هذا البُعد الدلالي لهذا الاستقلال المعماري القشتالي والمتمثل، رمزياً، في مسجد الباب المردوم، له أهمية ذات بُعدين، فنحن نشهد لأول مرة الاستخدام العام للآجر في مستويات البناء كافة كمادة حصرية، كان غير منصوح بها حتى ذلك الحين في المنشآت الرسمية، كما أنه من غير الضروري أن نلح على المقولة الشائعة التي تشير إلى أن مسجد الباب المردوم أدى إلى ظهور العديد من المباني المشيدة من الآجرّ والمسماة المدجَّنة، أي أن البُعد الأساسي لهذا المبنى الصغير هو كيف أن الآجرّ الذي كان، حتى ذلك الحين، مادة مستبعدة أو مادة بديلة أو مساعدة منسية في المباني الحربية، في شبه جزيرة إيبيريا على الأقل، وغير المرغوب فيها أسلوبياً، قد تحول بين يوم وليلة إلى مادة محورية في المباني الحضرية وفي الوقت ذاته أخذ يقضي على الكلاشيه المعروف، «المسجد المشيد من الحجارة» ليحل محله «المسجد المشيد من الآجرّ»؛ وهناك أثر لذلك ليس أقل أهمية وهو أن هذا الابتكار قد انتقل بشكل آلي إلى كل أصناف عمارة الآجرّ في العالم المسيحي الطليطلي وكذا في الهضبة العليا، حيث نجد هنا أن الآجرّ ذو مقاسات تكاد تكون مماثلة لمقاسات الآجرّ



المستخدم في مسجد الباب المردوم (لوحة مجمعة 26 أو 4-17-27)، ويدخل في ذلك درجة سُمك المونة، من الملاط والجير والرمل لتصل إلى ما يساوي سُمك سيف الآجرّ أي بنسبة 1/1. في إطار هذا «المسجد من الآجرّ» ويمكن أن يدخل كذلك مسجد المنستير (ويلبة)، ومساجد أخرى لسنا ندري عددها. يلاحظ أن مسجد ويلبه له مخطط بازليكي ومكون من خمسة أروقة ويرجع إلى القرن العاشر (ألفونسو خيمنث)؛ هذا المسجد مشيد من الآجرّ، مثل مسجد الباب المردوم، ويصحب ذلك أشرطة من الدبش ذات ارتفاعات قليلة، ويلاحظ أن العقود الحدوية من هذه المادة تضم أيضاً كتلاً حجرية ملساء أو منقوشة ترجع إلى عصر ما قبل الإسلام مشيرة بذلك إلى أن هذه المنطقة الأندلسية كان يوجد فيها معبد أو دير استأجره العرب لأداء الربّاط، أو ربما كان ديراً خاصاً بهم مثلما هو الحال في الأراضي الطليطلية مثل سان بابلو دي لوس مونتس وكذا الموناسيد. ربما كان لمسجد المنستير، المشيد من الآجرّ، علاقة بالعمارة الطليطلية التي أتحدث عنها، نجد أيضاً أن إقليم الأندلس لاحقاً سوف يتحول إلى ثقافة استخدام الآجرّ، وعلى هذا نرى أن طليطلة، أثناء الحكم العربي، قد تقدمت في استخدام الآجرّ على إقليم الأندلس (ق 12).

نعود إلى ما هو مستعرب لنقول إن أغلب الكنائس الطليطلية، اللهم إلا إذا كانت جميعها، السابقة عن العام 1085م، كانت مقراً لأداء الطقوس المسيحية المستعربة، ونتصورها مشيدة من الحجر مثلما نتصور المسجد الجامع في المدينة ثم نتساءل عن السبب الذي حدا بالأسقفية الطليطلية خلال تلك الفترة السماح بهدمها لإقامة مبان أخرى بمادة أكثر بساطة هي الآجرّ، وهذا حسبما نراه في سانتا إيولاليا وسان سباستيان وسان لوكاس. وتحدو بنا هذه الكنيسة الأخيرة، التي تعتبر أكثر تأخراً عن سابقتيها، إلى التأمل فيها من حيث التخطيط، فلها رواق مركزي نراه لأول مرة مشيداً من الأعمدة المثمنة، على الطريقة الإشبيلية، وعقود نصف أسطوانية تحل محل العقد الحدوي التقليدي، ووجود صف علوي من النوافذ، المتكررة في الكنيسة المدجَّنة سان خوان الإنجيلي في أوكانيا، وفي هذا استيحاء للكنيسة القوطية سان خوان دي بانيوس ودور العبادة المستعربة في الشمال خلال القرن العاشر (سان ميجل دي إسكالادا وسان ثبريان دي ماثوتي) (انظر لوحة مجمعة 46، الفصل الأول)؛ وقد أزيلت هذه النوافذ من الرواق الرئيسي لكنيسة سانتا إيولاليا حيث حلت محلها نوافذ مجمعة تبدو كأنها منصات؛ إلى أي معبد قديم، أو معابد قديمة، ترجع تلك المنصّات التي تكررت في سان رومان وفي المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا، طبقاً لمرحلة كنسية لازالت قائمة في الكنيسة المدجَّنة سان ميجل دي بيّالون خلال القرن الرابع عشر (بلد الوليد)؟ ربما كانت هذه السمة، التي تبدو وكأنها دهليز triforio فوق الأروقة الجانبية، الموجودة في الكاتدرائية القوطية الطليطلية، وكانت قبل ذلك في الكاتدرائية الرومانية سانتياجو دي كومبو ستيلا، نقول ربما كانت من العناصر التي حبذتها دور العبادة المستعربة التي زالت من الوجود في طليطلة، أثناء الحكم الإسلامي (انظر لوحة مجمعة 46 من الفصل الأول). أشرنا إذن إلى هذا الخط الذي سارت فيه مجموعة النوافذ وهو خط تعتريه مشكلات عندما نتحدث عن استمراريته بين الفترة المستعربة والفترة المدجَّنة.

إذا ما كان الفن المدجّن في طليطلة - كما أشرت إلى ذلك في موضع آخر - يبدو لنا وكأنه إضفاء الطابع المسيحي تدريجياً على الفن الإسلامي قبل عام 1085م، فهذا يحملنا، طبقاً لرأي ج. فونتين، إلى اعتبار الأول على أنه فن مستعرب متأخر في ظهوره، ويرى ذلك الباحث الفرنسي أن ترك الحجارة واستخدام الآجرّ في البناء وما ترتب على ذلك من نتائج تقنية وزخرفية أدت إلى استخدام الآجرّ، هل يعد ذلك بداية قطيعة بين هذين النمطين الفنيين؟ فيما يتعلق بموضوع النوافذ والعقود



الحدوية التي تقوم على أعمدة جرت إعادة استخدامها أرى أن تلك القطيعة لم تتم. ثم يواصل فونتين السير بوجهة نظره ويقول «بأن عملية تغيير مواد البناء كانت مهمة من الناحية الموضوعية، لكن ذلك ليس إلا تطبيقاً aggiornamento للمبدأ المستعرب المتمثل في اتخاذ الموضات الجمالية والتقنيات والأشكال التي سار عليها الإسلام في إسبانيا وتطبيقها على الاحتياجات الطّقَسية لمبنى مكرس لأداء الشعائر المسيحية. كانت القرون الثلاثة من الاستعراب هي الأساس وبدونها لم يكن للفن المدجّن أن ينمو ويزدهر بسرعة وبدرجة الثقة نفسها وينقل عن الفن الإسلامي المعاصر له». فهل يقصد ذلك الباحث أن يقول لنا بأن عمارة الآجرّ كانت قائمة في المباني المستعربة السابقة على عام 1085م، وبالتالي يمكن مقارنتها أو مساواتها بالمساجد التي ترجع، على الأقل، إلى القرن العاشر مثلما يؤكد ذلك مسجد الباب المردوم ومسجد تورنريّاس وأطلال بعض الحمامات خلال العصر الإسلامي؟ أم أن (وهو الشيء نفسه) المنشآت الطليطلية قبل عام 1085م تتوافق، دون تمييز بين الطقوس الدينية، في أنها مشيدة من الآجرّ ونوعية العقود، وهنا نجد أن هذا المفهوم يتناقض مع ما سبق أن قلت به وأطلقت عليه «المسجد المشيد من الحجر»، خلال العصر الأول للإمارة في الأندلس. هل هي مبان دينية عربية مشابهة لما عليه الكنائس المستعربة؟ تنشأ هذه المشكلة، لكن لا يدخل فيها الآجرّ، في مدينة تطيلة القديمة، فهنا نجد اجتماع المسجد الجامع وكنيسة مفترضة تسمى «سانتا ماريا»، حيث إنهما متشابهان فنياً، الفن الأموي في قرطبة، كما أنهما من الحجارة. وعندما نضع أنفسنا في إطار الثقافة الإسبانية الخاصة باستخدام الآجرّ، وباعدنا عن مسجد الباب المردوم التأثير المشرقي المفترض من خلال الآجرّ (فمتى يتحول هذا الافتراض إلى شيء مؤكد من الضروري أن يكون في هذه المدينة عدد من المباني الإسلامية المشيدة بالآجرّ) فإن السؤال الجوهري هو: لماذا كل هذا التوافق بين الكنائس الطليطلية التي أطلقنا عليها مدجّنة، والتي ظهرت بعد قرن أو قرنين من بناء مسجد الباب المردوم وبين هذا الأخير في البناء باستخدام الآجرّ ذي المقاسات المحددة واستخدامه في بناء العقود والزخرفة العامة والتماثل، في السُمك، بين المونة أو الملاط المكون من الجير والرمل، مع الآجرّ؟ هنا يجب أن نعرف بشكل مؤكد ما إذا كانت أبراج كنائس سانتياجو دل أرّابال، وسان بارتولوميه، وسان أندرس مستخدمة كمنارات قبل ذلك أم لا. نجد في هذه المباني (الأبراج) استخدام الدبش المصحوب بمداميك من الآجرّ مثلما هو الحال في مسجد الباب المردوم، كما أن الآجرّ يستخدم في الزوايا وعقود النوافذ الحقيقية أو الزائفة، هذا المفهوم هو القائم في باقي الأبراج المدجَّنة، مع إضافة طابق علوي من الآجرّ بالكامل.

ومع هذا فإن هذه الاستمرارية المعمارية المستعربة كطريق لفهم استمرارية الفن المدجّن الطليطلي على مدى أربعة قرون لا تستقيم في حد ذاتها؛ سبق أن كتبت أن المرحلة المدجَّنة تبدو وكأنها عملية إضفاء الطابع المسيحي تدريجياً على الفن الإسلامي المحلي، لكني أشرت أيضاً إلى تدخل عقود ذات أصول موحّدية في هذا الإطار، وهذا واقع لم يتم إدراكه حتى الآن ولو أن هـ. تراس أشار إليها بالنسبة للأبراج ولكن دون براهين على ما يقول. هذه الحقيقة أو هذا الواقع الذي يمكن أن يطلق عليه «الفن العربي الجديد في طليطلة» هل هو الذي دعّم عملية تحديد هوية الفن المدجّن في سمته العربي، رغم أنه لم يرفض أبداً تلك العناصر المحلية القديمة على شاكلة ما تم في قرطبة الأموية؟، وبهذا فإن هذه الموجة المفاجئة من المباني المدجَّنة التي قفزت إلى طليطلة القوطية والعربية والمستعربة، قبل عام 1085م، يمكن أن تكون، في المقام الأول، نتيجة تأثيرات خارجية هلّت على المدينة؛ فمن ناحية نجد «الفن العربي الجديد» الذي يحمل البصمة الموحّدية



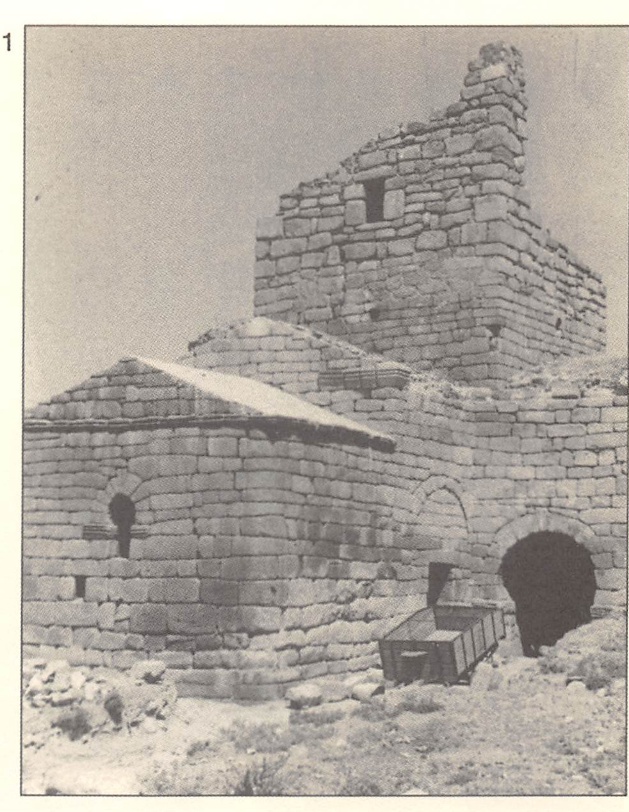
والذي نراه بوضوح في العقد الحدوي الحاد الذي يحيط به عقد مفصّص مكون من أكثر من خمسة فصوص، مع وجود الحدائر الأربعة على المستوى نفسه، أو أبراج الكنائس لكنيسة سان رومان، وسان بارتولومية، بارتفاع من 28 إلى 30م، أما طول ضلع المربع فهو 6.50م، أمام المآذن القديمة الحضرية التي يتراوح طول ضلع مربعها بين 3.80م و 4.20م، أما الارتفاع فهو 13 أو 15م، وبالتالي فإن ضخامة ارتفاع الأبراج تضعها على الخط نفسه الذي عليه منارات مسجد الكتبية والرباط والخيرالدا. هذه المعطيات تساعد على التأكيد بأن المدجّن الطليطلي المستخدم فيه الآجرّ قد تكوّن على طول القرن الثاني عشر، وخصوصاً في النصف الثاني من هذا القرن، أي بعد غزو إشبيلية (1248م)، وكان ذلك بشكل متواز مع الأبراج المدجَّنة في كل من إشبيلية وأرغن اللتين تأثرتا بتوجهات موحّدية سريعة الانتشار. وإذا ما كان التأثير الموحّدي قد ظهر بشكل مسبق في كنيسة سان أندرس، استناداً إلى واجهاتها، وهي دار عبادة يتكرر ذكرها عند الحديث عن آخر سنوات القرن الثاني عشر، فربما انطبق ذلك على الزخارف الجصّية في دير سانتا كلارا، استمراراً لما عليه المذبح في مسجد الباب المردوم، ويرجع هذا الأخير والأبراج السابقة (في إشبيلية وأرغن) إلى القرن الثالث عشر، وبالتحديد النصف الأول منه.

هل العقد الحدوي الحاد المدجّن، الذي ظهر مع نهاية القرن الثاني عشر والنصف الأول من القرن الثالث عشر أول مؤشر موحّدي أو «عربي جديد» في طليطلة؟ إن وجوده يزيح العقد الحدوي العادي أو ذا المركز الواحد الأموي من قرطبة، لكنه لا يمحوه، فقد ظهر العقد الأول في واجهة باب بيساجرا القديم وسانتا إيولاليا وواجهة سان أندرس وبرج سان ثبريانو كمبانٍ مدجّنة تعتبر من أقدم المباني في المدينة؛ كما تخضع أيضاً للتأثيرات الموحّدية عقود ذات طنف فردي، وهذا من السمات التي عليها بناء طابق الأجراس في الأبراج الطليطلية ابتداء من نهاية القرن الثالث عشر وبداية الرابع عشر، وفي هذا السياق نجد أن الفن المدجّن الطليطلي أصبح قوياً وأخذ ينبئ عن استمرارية طويلة الأمد للفن الموحّدي ولكن بطريق غير مباشر، أم هل أن مصدر الشكل الحدوي الحاد هو قرطبة الأموية، خلال السنوات الأخيرة للقرن العاشر، والتي تتجسد في المسجد الجامع؟ لن يكون الأمر كذلك لأنها غير مسبوقة في مسجد الباب المردوم، فبالنسبة لحالة الأبراج نجد أن العنصر الموحّدي هو المسئول عن التوافق الكبير أو الصغير القائم بين المناطق الثلاث الرئيسية الخاصة بالفن المدجّن؛ إنها موحّدية الطمي والعمارة العربية المحلية مجتمعتين، وهذه هي سمات الأبراج، تقوم على المعبدين اليهوديين الترانستووسانتا ماريا لابلانكا صاحبي الجمالية المثيرة للجدل، فأمام الصدر المستقيم الذي لهذين المعبدين، السائد في المساجد، نجد أن الكنائس تتخذ المذبح شبه المستدير المأخوذ عن المذبح المرومن في الشمال، والذي عندما انتقل إلى استخدام الآجرّ أدى إلى وجود فراغ متعدد الأضلاع، ومن السمات الطليطلية الأخرى ذلك اللقاء بين هذا الانحناء وبين العقد الحدوي الحاد إضافة إلى العقد المفصّص المكون من خمسة فصوص مدبّبة. وكتدعيم لما هو موحّدي نجد أن الأبراج الطليطلية اللاحقة على أبراج كنيسة سانتياجو دل أرّابال وسان بارتولوميه وسان أندرس تضم في نهاية الطابق الأول شريطاً من العقود الزخرفية يحيط به خطان أو شريطان بارزان وهذا غير معهود في الأبراج أو المنارات الأموية، أي عكس المنارات الموحّدية، أي أن هذا الشريط هو من السمات الرئيسية الثابتة طوال القرن الثاني عشر والقرن اللاحق، سواء كان في إسبانيا أو منطقة البربر.

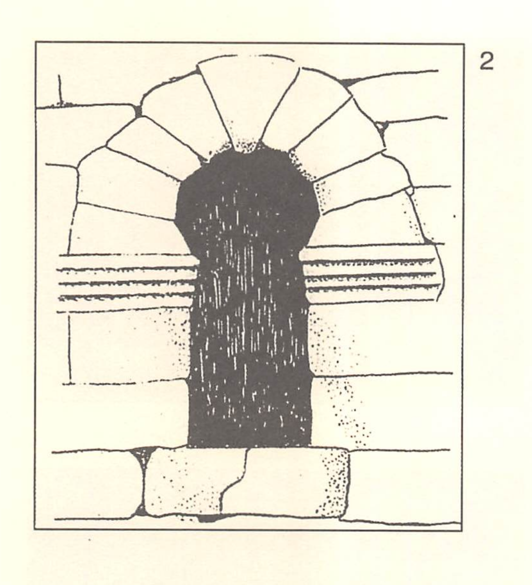
4 - الأيدي العاملة :

انطلاقاً مما سبق عرضه يمكننا النظر فيما إذا

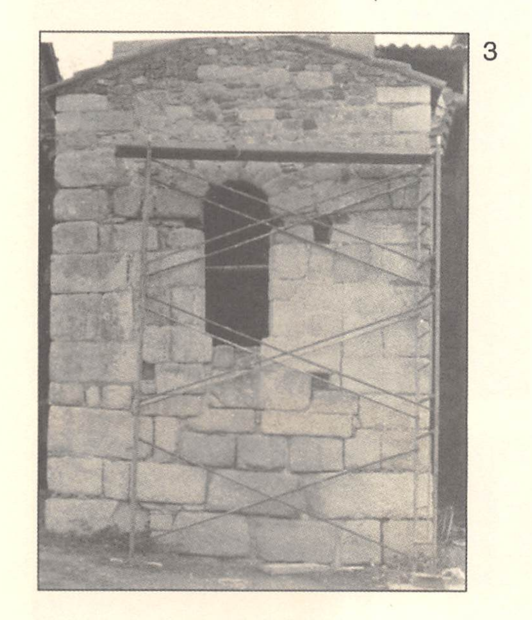
1



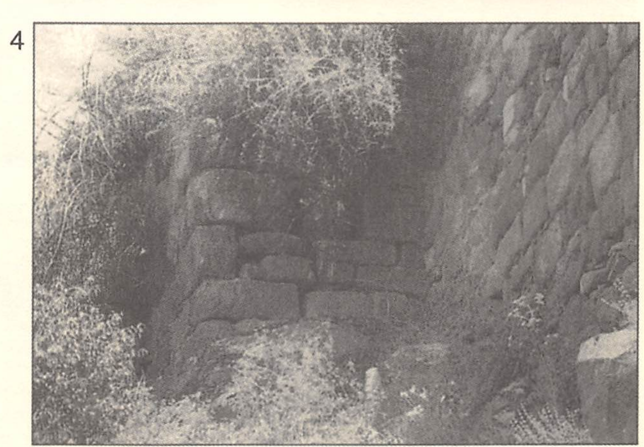
2



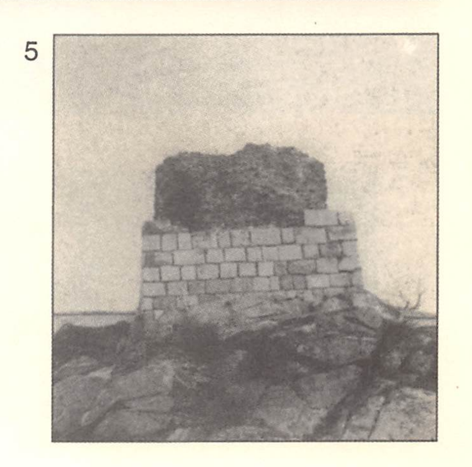
3



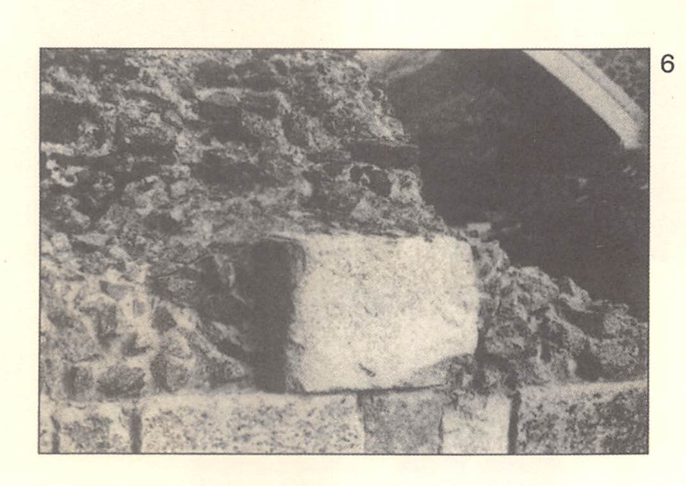
4

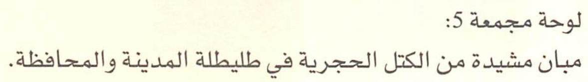


5



6



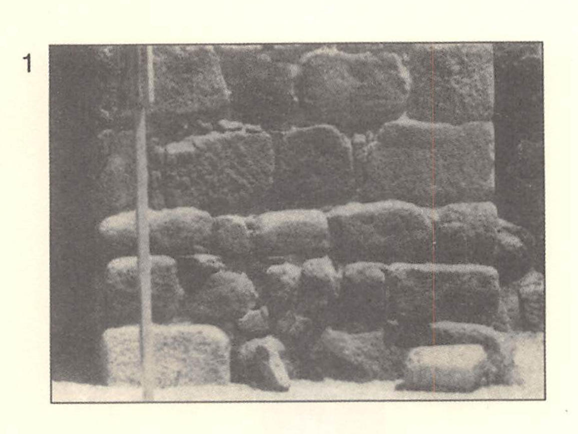


لوحة مجمعة 5:

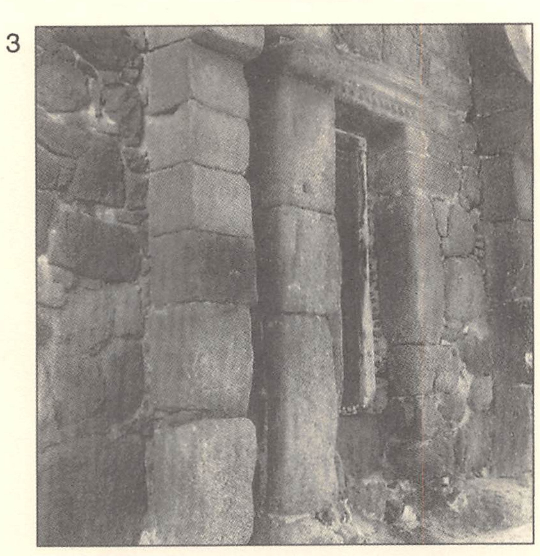
مبان مشيدة من الكتل الحجرية في طليطلة المدينة والمحافظة.



2



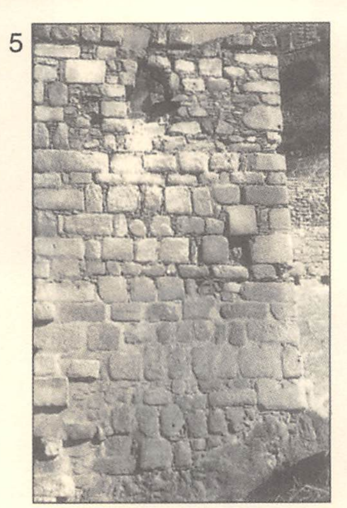
1



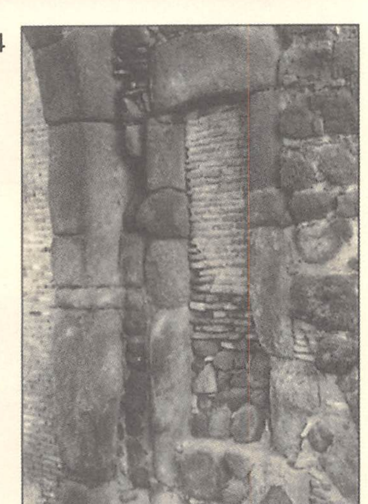
3



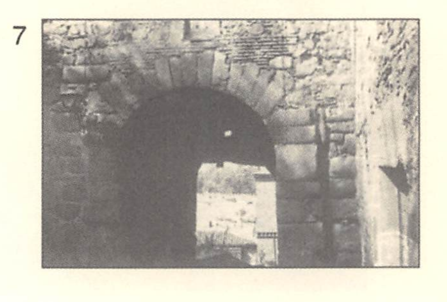
6



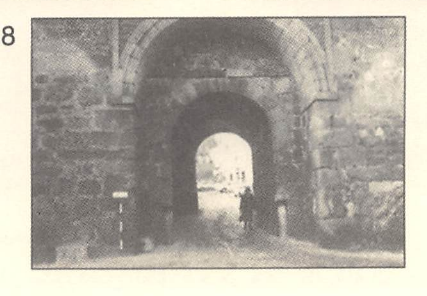
5



4



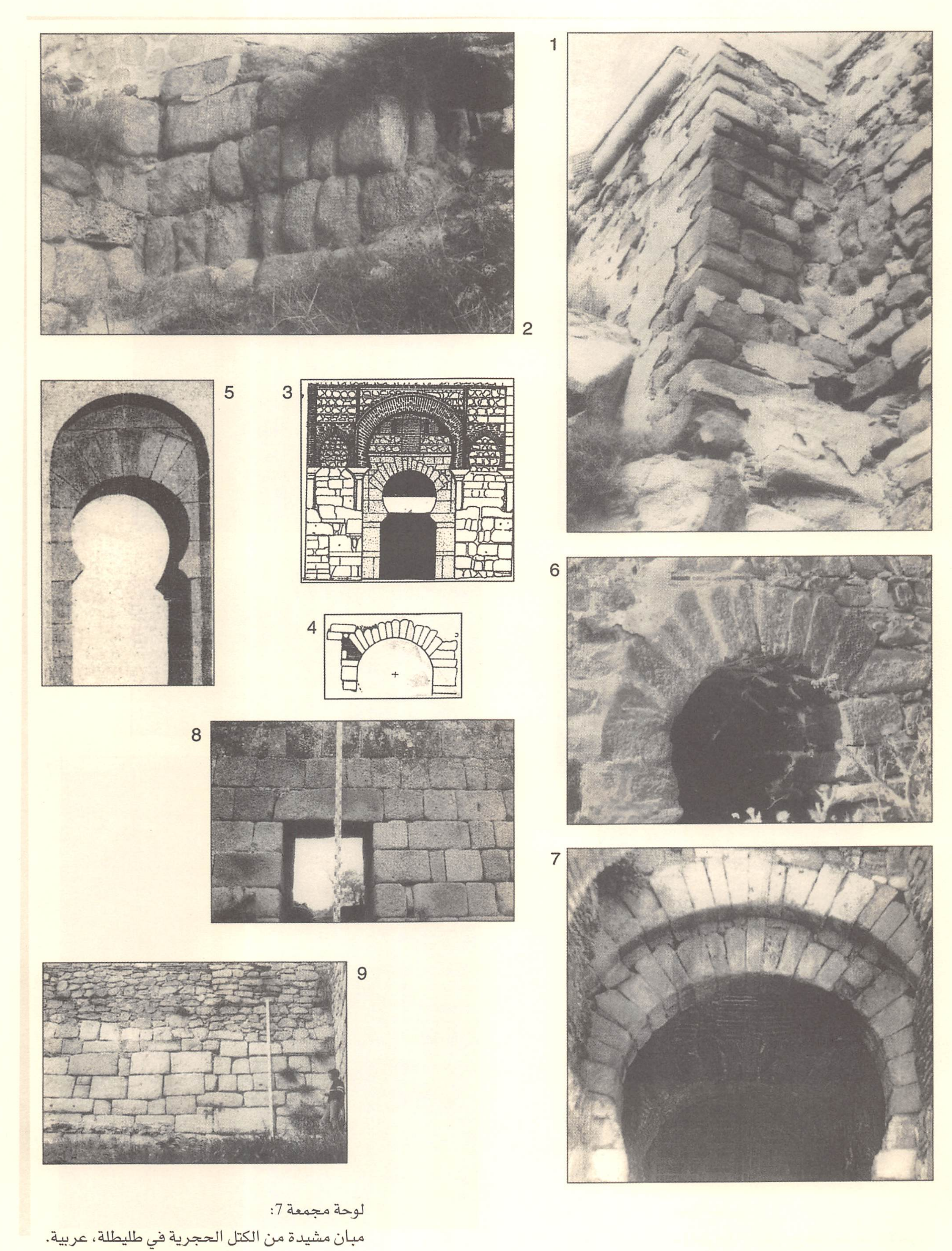
7



8

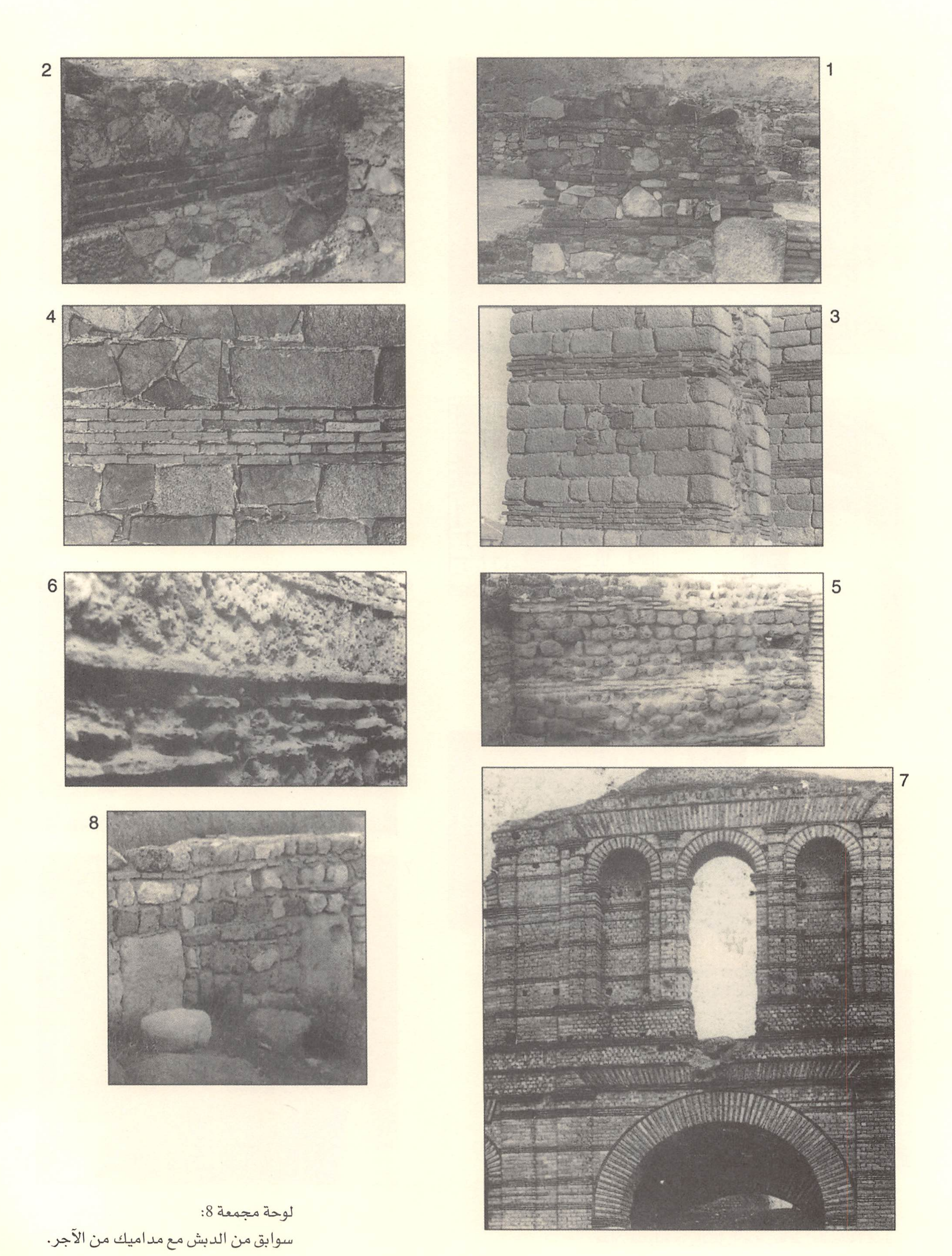
لوحة مجمعة 6:

مبان مشيدة من الكتل الحجرية في طليطلة، عربية.



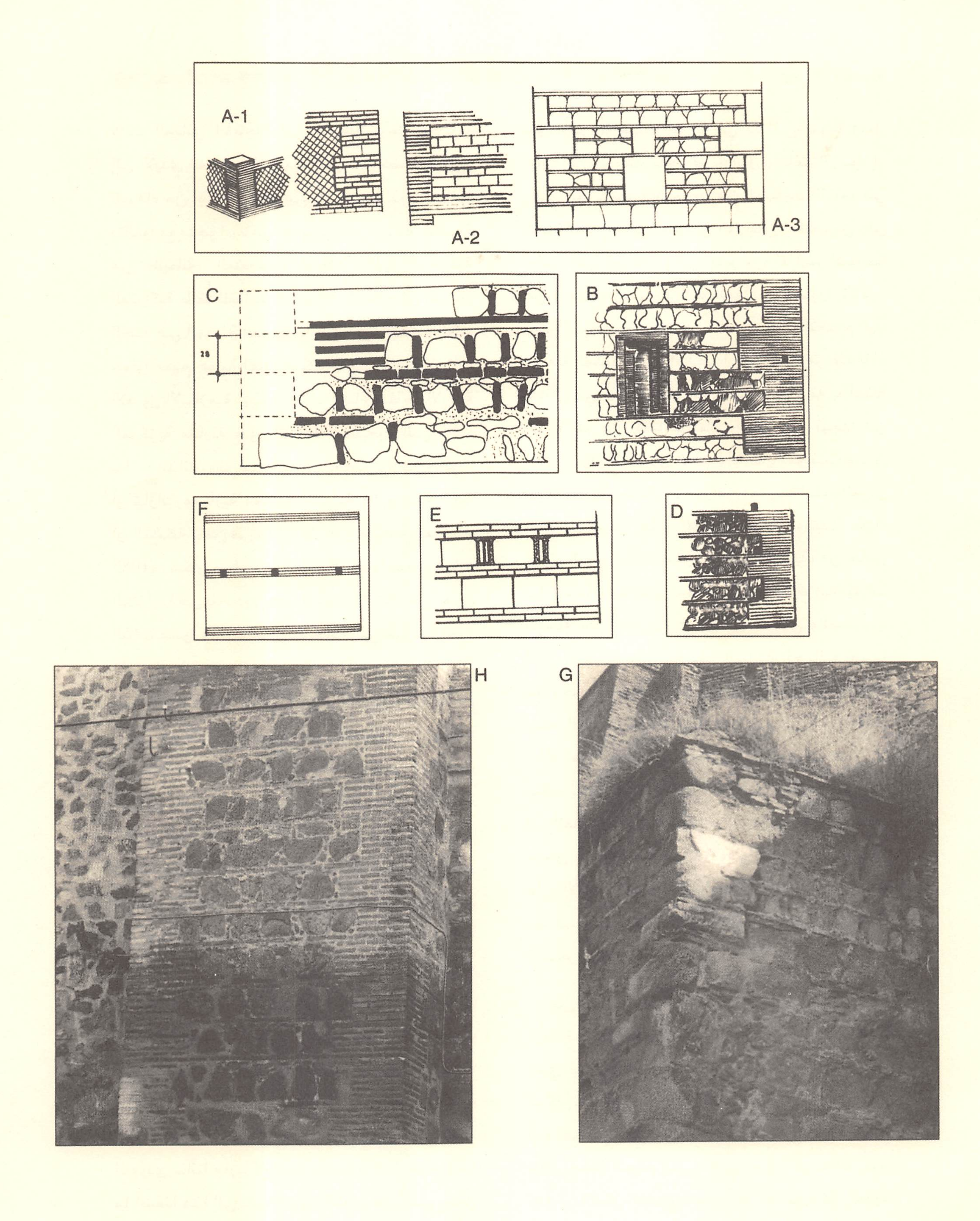
لوحة مجمعة 7:

مبان مشيدة من الكتل الحجرية في طليطلة، عربية.



لوحة مجمعة 8:

سوابق من الدبش مع مداميك من الآجر.



لوحة مجمعة 9:
الدبش مع مداميك من الآجر، طليطلة، عربية ومدجنة.

كانت المباني المدجَّنة في طليطلة ترجع حصرياً إلى الأيدي العاملة الإسلامية التي تم إخضاعها وإلى العرفاء من أبناء المستعربين المحليين الذين اعتادوا وتآلفوا مع ما هو إسلامي؛ ثم يأتي بناء المذابح الكنسية في طليطلة، المتعددة الأضلاع وذات الزخرفية المتراكبة طبقاً للقواعد الرومانية، ليوضح أن السكان الجدد في المدينة الذين أتوا إليها من الهضبة العليا حملوا معهم عملية إعادة هيكلة العمارة القديمة ذات الأصول الإسلامية، ويلحق بذلك اتساع مساحة الأروقة المركزية مقارنة بدور العبادة المسيحية التي كانت سائدة آنذاك، وفي هذا السياق الخاص بتلاقي خطوط أو تيارات معمارية مختلفة، العربية والرومانية، نجد أن المشكلة تكمن في ما إذا بقي في طليطلة، بعد عام 1085م، سكان مسلمون بدرجة كافية لمواجهة الطلبات المتزايدة في بناء دور جديدة للعبادة ابتداء من القرن الثالث عشر؛ وهنا نجد أن الأبحاث التي نشرت مؤخراً تشير إلى قلة عدد المسلمين المتواجدين في الأراضي القشتالية (لاديرو كيسادا)،الأمر الذي يتوافق، بشكل جزئي، مع نظرية آباء تعريف الفن المدجّن، أي أن هناك أيد عاملة مسلمة إلى جوار أيد عاملة مسيحية استوعبت الدرس على يد المسلمين (ب. لامبرت)؛ وبالنسبة للأيدي العاملة الأولى يمكن أن يبرهن على وجودها ما أطلقنا عليه «الفن العربي الجديد» المستورد من إقليم الأندلس، أو التيار الموحّدي الذي يتجسد في العقود في المنشآت الطليطلية كافة، وذلك نظراً لتأثيرات منطقية في متناول يد المورو أكثر من المسيحيين، فسلسلة العقود الجديدة ذات الطبيعة الإسلامية التي يحتل مركزها الجديد المتمثل في العقود المتعددة الخطوط والعقود الحدوية الحادة التي تحيط بها عقود مفصّصة إنما هي أمر معهود ومتسق ابتداء من مذبح الباب المردوم ومن واجهة كنيسة سان أندرس وحتى المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا والعمارة الطليطلية، وإذا ما أضفنا هذا إلى ذلك التوجه التخطيطي الذي يحمل بقوة تأثير الواجهات العربية في الكنائس المهمة (مثل سان أندرس وسانتياجو دل أرّابال وسانتا أورسولا)، والتي ربما كانت نقلاً حرفياً من المساجد القائمة في المدينة مع إضافة العمودين المربعين الصغيرين على جانبي عقد المدخل، والتي تعتبر من العناصر المنبثقة عن واجهات المساجد الموحّدية فإن الصورة تكتمل. ومن المنطقي أن يكون كل ذلك قد تم باستخدام اليد العاملة المسلمة، فمن البدهي أن يختلف الأمر عند بناء كنائس في مناطق تخلو من المساجد مقارنة بطليطلة التي تتوفر على مساجد يمكن السير على نهجها في إطار السياق الحضري العام، وأياً كان الموقف، نجد أن هذه المدينة، بعد ثلاثة قرون من ممارسة البناء العربي المكثف، تعيش حالة الاكتفاء الذاتي ويتولد عنها، خلال القرن الثالث عشر، والقرون التالية، فن خاص بها أطلقنا عليه الفن المدجّن، الذي تجتمع فيه تيارات متنوعة مثل الموروث الإسلامي المحلي والمستعرب الذي يبدو، ظاهرياً،أنه على الشاكلة الجمالية نفسها مع وجود العقود الجديدة ذات البصمة الموحّدية؛ وعند الحديث عن تعريف الفن المدجّن الذي اكتمل بناؤه على أنه «أسلوب» خلال القرن الثالث عشر، لا يمكن لنا الاستغناء عن ذكر هذه العقود المتراكبة في المآذن الكبرى في كل من مسجد الكتبية ومسجد حسان بالرباط، والخيرالدا، وهي عقود جرى تطبيقها على الأبراج الجديدة سواء في طليطلة أو إشبيلية وسرقسطة، مع بعض التنويع الإقليمي كل في إطار الفن المدجّن.

في طليطلة نجد أن العمارة الأموية، خلال عصر الإمارة، والتي تجسدت في العقد الحدوي الكلاسيكي، الذي نراه بوضوح في مسجد السلبادور، قد تركت المكان، خلال النصف الثاني من القرن العاشر، للبوائك التي كانت سائدة في المسجد الجامع بقرطبة خلال عصر الحكم الثاني، ففي مسجد الباب المردوم نجد أن الشكل الحدوي العادي في الداخل وكذا العقود



الحادة الانحناء والمتقاطعة فيما بينها، في الخارج، وعقود أخرى من خمسة أو ثلاثة فصوص هي التي تعتبر بمثابة الشكل الأيقوني الذي عليه المسجد الجامع خلال النصف الثاني من القرن العاشر. انتقل العقد ذو الفصوص الثلاثة في مسجد الباب المردوم إلى مسجد تورنريّاس وإلى كل من برج سان بارتولوميه وسان نيكولاس بمدريد، أما العقد ذو الفصوص الخمسة فقد انتقل إلى مصلّى سان لورنثو إضافة إلى البرج المشار إليه في مدريد، وهذا يعني، في إطار القرن الثالث عشر، رسم الحد الفاصل، في دائرة طليطلة، بين ما هو إسلامي وما هو مدجّن؛ إضافة إلى الواجهة التي ورد ذكرها والخاصة بكنيسة سان أندرس، حيث فيها عقود مفصّصة من خمسة؛ نجد هذا الصنف الأخير من العقود متوائماً مع النوافذ المطموسة العالية في المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا وفي قطاع العقود الزخرفية تحت طابق الأجراس في الأبراج المدجنة لكل من سان رومان وسانتو تومي، نهاية القرن الثالث عشر أو بداية القرن الرابع عشر. جرى الانتقال من العقد ذي الفصوص الخمسة إلى الفصوص السبعة سواء كان بشكل منفرد أو فوق عقد حدوي حاد، وكلاهما على حدائر على المستوى نفسه كما شهدنا، وهذا يرجع إلى أصول موحّدية جرى رصدها في سانتا ماريا لابلانكا وفي كنيسة سان رومان وكنيسة Valdilecha في مدريد. ثم يجري الانتقال بعد ذلك إلى العقود ذات الفصوص التسعة وهي أيضاً ذات أصول موحّدية (منارة حسان وباب الرّواح بالرباط)، ثم نجده يتكرر في الفن المدجّن الإشبيلي (برج سان بدرو). أما في طليطلة فهو قائم في مذابح الكنائس ابتداء من الإضافة التي نجدها في مسجد الباب المردوم، وهناك أخرى في كنيسة سان رومان وفي برجها، وكذا في كنيسة سانتو تومي. ثم ننتقل أخيراً إلى العقد المتعدد الفصوص في واجهات الكنائس، مثل سانتياجو دل أرّابال وسانتا ليوكاديا، وربما في واجهات كل من كنيسة سان أندرس وسانتا أورسولا، حيث نجد عقداً من خمسة عشر فصاً أو سبعة عشر يحيط بعقد حدوي كلاسيكي، يمكن أن يشير، ولو من بعيد، إلى العقود التي في الواجهة، في القطاع الداخلي، للمسجد الجامع بقرطبة خلال عصر الحكم الثاني، كما يشير أيضاً أو يذكرنا بالأبواب الموحّدية في الرباط وقصبة مراكش، دون أن ننسى مئذنة مسجد الكتبية والخيرالدا. وبالنسبة لواجهات الكنائس، فقد أشرت إلى وجود أعمدة صغيرة مربعة بارزة في المخطط على جانبي العقد (لوحة مجمعة 4: A) وهي من السمات الخاصة بواجهات المساجد الموحّدية (لوحة مجمعة 4: B) في كل من مسجد الكتبية والرباط؛ وعلى هذا فعندما نضع نصب أعيننا العقد المفصّص نجد أن العمارة الطليطلية أخذت تثري تدريجياً حتى أصبحت تعيش مهرجان العقود الذي تقاطعت فيه الموروثات الإسلامية المحلية والموحّدية (بالنسبة للعقود المفصّصة انظر لوحات مجمعة 58، 59، 60)، وتضم اللوحة المجمعة رقم (10) العقد المفصّص وفيها أقوم بتحليل تاريخ تطوّره: 1، 2: من مسجد الباب المردوم؛ 2-1: من قاعدة عمود ترجع إلى القرن الحادي عشر؛ 3: مسجد تورنريّاس؛ 4: عقد في المنزل عربي، (ق11)؛ 5: برج كنيسة سان بارتولوميه (عقود متراكبة ذات حدائر على مستويات مختلفة مثل العقد رقم 1 في مسجد الباب المردوم)، 6: من عقد مفصّص في كنيسة سانتا إيولاليا (إدراج ثلاثة فصوص من الجصّ في كل فص من الآجرّ، وهذا ابتكار مرابطي موحّدي)؛ 7: من واجهة سان أندرس (عقود متراكبة ذات تأثير موحّدي، لكن الحدائر على مستويات مختلفة مثل رقم 1 في مسجد الباب المردوم)؛ 7-1: من مقصورة زائفة في المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا (مع سعفات مزدوجة في كل فصّ وهي ابتكار موحّدي)، 8: من مصلّى سان لورنثو؛ 9: من البرج المدجّن سان نيكولاس بمدريد؛ 10: من برج سانتو تومي (القطاع الكائن تحت الطابق الخاص بالأجراس)؛ 11:



القطاع المذكور نفسه في برج رامون (إذ يلاحظ أن كلا البرجين يحملان هذا القطاع المكون من عقود من خمسة فصوص، وكذا يوجد القطاع المذكور نفسه في أبراج مدجّنة أكثر تأخراً)؛ 12، 13: نماذج لعقود مفصّصة متقاطعة على الطريقة الأموية في قرطبة (الحكم الثاني)، حيث نجدها في واجهات كنائس وأبراج، على شكل قطاع تحت الطابق الخاص بالأجراس؛ بدأت هذه العقود المتراكبة الموجودة في الأبراج في المنارات الموحّدية: A: الخيرالدا، B: مئذنة الكتبية، إلا أن العقود السفلى هنا تضم سبعة فصوص بدلاً من خمسة في القطاعات الطليطلية؛ C: عقود متراكبة حدوية حادة، وعقود من سبعة فصوص مع الحدائر الأربعة على المستوى نفسه، في منارة الكتبية، وتكرر هذا بعد ذلك في طليطلة ابتداء من كنيسة سان رومان والمعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا (14)؛ D: عقد في برج سان بدرو بإشبيلية من النمط الموحّدي لكن عدد الفصوص يبلغ تسعة حيث نجد العقد الخارجي في مباني طليطلية بدءاً بالمذبح المضاف إلى مسجد الباب المردوم (15). يبدو من المنطقي أن ننسب هذا إلى أيد عاملة من المسلمين الذين تدرّبوا في الدائرة الفنية في إقليم الأندلس خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر.

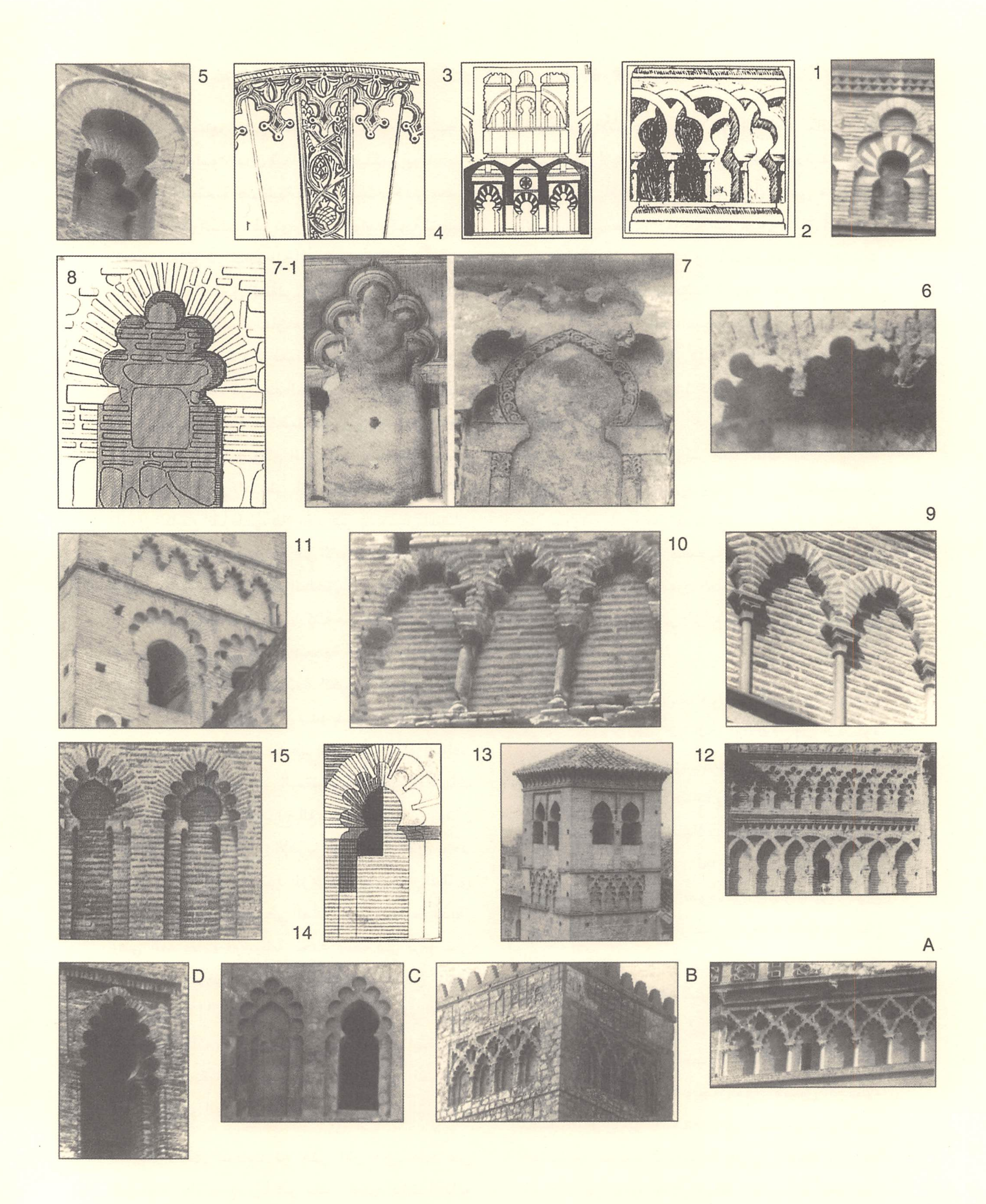
عندما نتأمل تكوين عقود واجهات الأبراج المدجَّنة يبرز فيها نموذج قديم لمنارة محلية مجهولة، طبقاً لما يقول به فيلكس إيرناندث؛ ولا شك أن هذا النموذج منبثق من المنارة الأموية القرطبية في كلا نمطيها، أي المئذنة الكبرى التي شيدت في عصر عبد الرحمن الثالث في المسجد الجامع بقرطبة، والمآذن البسيطة في مساجد الأحياء والذي ترمز إليها جميعاً مئذنة سان خوان دي لوس كابابيروس، إذ يلاحظ أن هذه الأخيرة ذات نافذة مركزية مزدوجة بمعدل نافذة في كل جهة وعلى درجة الارتفاع نفسها. أشرت قبل ذلك أيضاً أن النوافذ المزدوجة في كل من برج سانتياجو دل أرّابال وسان بارتولوميه قلّدت المئذنة المذكورة، و كذا هاتين النافذتين ومعهما نافذة كنيسة سان أندرس، ذات العقد الحدوي هذه المرة؛ وقد سبق أن أشرت إلى أن هذه الأبراج ربما كانت منارات ترجع إلى القرن الحادي عشر جرى استخدامها كأبراج. وبناء على هذا الافتراض نجد أن البرجين الخاصين بكل من سانتياجو دل أرّابال وسان بارتولوميه يضمان في النوافذ أعمدة أعيد استخدامها، كما أن المنكب خرج بعض الشيء عن المركز بالنسبة للانحناء الداخلي المنوَّه به من خلال شريط بارز مثل الطنف العام ويرتبط كلٌّ من الشريط والطنف ببعضهما من خلال خط أفقي يتمثل في امتداد خط الحدائر، وهذه النافذة من النمط القرطبي ومماثلة تماماً لمثيلاتها في دور العبادة المستعربة، سان ميجل دي إسكالادا وسان ثبريان دي ماثوتي، كما نراها في القطاع السفلي لمنارة مسجد ابن طولون بالقاهرة، وهنا نجدها منفذة بواسطة العمالة القرطبية، (ق10) (فيلكس إيرناندث). ليس بمستغرب أن نجد مثل هذا الصنف من النوافذ في دور العبادة الإسلامية أو المستعربة في طليطلة قبل الغزو، ويمكن للقارئ أن يطلع، بالنسبة لموضوع هذا الصنف من النوافذ، على اللوحات المجمعة 2، 3، 4 من الفصل الأول: أي إنها عبارة عن أيقونة معمارية ترجع أصولها الأولى إلى الفن القوطي الذي استوعب الفن الأموي في قرطبة مع ما هو مستعرب في شمال شبه الجزيرة، ولا شك أن طليطلة كانت إحدى حلقات الصلة. ويلاحظ أن رسم النوافذ محل التعليق ليس الشيء نفسه الخاص بالنوافذ المزدوجة في المئذنة الكبرى لمسجد قرطبة الجامع، ففي هذه، وفي العقد المنفرد الشديد الانحناء في قرطبة، نفتقد الملحق الأفقي السفلي الذي يربط بين الطنف ومنكب العقد، إذ نجد أن الأول يستقر، في قرطبة، على المستوى السفلي للحدائر مباشرة دون أية علامة واضحة تشير إلى هذا الملحق الأفقي؛ وعلى هذا فإن النافذة غير القرطبية محل الدراسة تبدو وكأنها تبدأ من العصر القوطي، ذلك أنها مرت بالضرورة



بالكنائس المستعربة في الشمال ثم إلى طليطلة ومسجد ابن طولون، ولست أدري فيما إذا كان فيلكس إيرناندث، عند رسمه للمئذنة القرطبية الكبرى المشيدة في عصر عبد الرحمن الثالث، قد توفر على شواهد قوية لتحليل العقود التوائم في نوافذ الحائط الجنوبي: حيث رُسمت مضافاً إليها الملحق السفلي، أي الوصلة التي شهدناها في كل من طليطلة أو سان ميجل دي إسكالادا أو سان ثبريان دي ماثوتي، وهو نموذج كرره فيلكس إيرناندث في الرسم، لكنه، في هذه الحالة دون دليل قوي (انظر لوحة مجمعة 31: 1، الفصل الثاني)، وحقيقة الأمر فإن نموذج العقود التوائم المستعربة والطليطلية التي درسناها لم يُعثر له على أثر، على ما يبدو، خلال القرن التاسع القرطبي، فلا نجد في باب سان استبان بالمسجد الجامع بقرطبة أو في الأبواب اللاحقة، خلال القرن العاشر، أي أثر لذلك الملحق، أو الخط الأفقي، إذ إن محله في باب سان استبان كتلة من الحجارة أضيفت في عمليات الترميم (لوحة مجمعة 24: 13 من الفصل الثاني). أما بالنسبة للمئذنة الكبرى القرطبية التي شيدها عبد الرحمن الثالث، يبدو بدهياً (وهذا ما أشار إليه فيلكس إيرناندث) أنه قد انبثق منه نظام النوافذ المزدوجة الموجودة على المستوى نفسه في الواجهات الأربع للطابق الأول للأبراج المدجَّنة، برج سان رومان وسانتو تومية، وكذا في الإفريز أو القطاع الذي يوجد فيهما والمتمثل في العقود الزخرفية التي تتوج الطابق الأول، وهو موجود أيضاً في المآذن الرئيسية الموحّدية، وفي المدجّنات الإشبيلية نجده فقط في برج سان ماركو. في أرغن، نجد أبراج سانتا ماريا دي أرتيكا وبلمونتي؛ هذا القطاع أو الشريط الذي نجده في الأبراج الطليطلية قائم، كما شهدنا في صفحات سابقة، بين شريطين ضيقين بارزين، بدأ انطلاقاً من المنارات الموحّدية، أي أنهما غير موجودين في الأموي القرطبي.

هذا الذي عرضنا له حتى الآن من عقود في الواجهات والأبراج، بما في ذلك العقود ذات الطابع الموحّدي والأشرطة البارزة في الصنف الثاني، إنما يؤكد استمرارية خط أو تقنية عربية صادرة عن ورش متخصصة للغاية في عمليات البناء، وهي من حيث المبدأ - في نظري - ترجع إلى المورو بشكل أكبر من رجوعها إلى المسيحيين؛ وهنا نقول ربما كان لشتات المورو، أو هروبهم من طليطلة ابتداء من عام 1085م تأثير ضئيل على الفئة المتخصصة في أعمال البناء التى بقيت في المدينة. ذلك أن أعمالاً إنشائية مثل الأبراج التي تردد ذكرها كثيراً، سانتياجو دل أرّابال وسان بارتولوميه وسان أندرس (حيث نجد في هذا المعبد الأخير واجهته) وكذا معبد سانتا ماريا لابلانكا وبرج سان نيكولاس بمدريد وكذا الأبراج الطليطلية لكل من سان ثبريانو وسان كريستوبل، كل هذه لا يمكن أن تنسب إلى أيد عاملة مسيحية؛ المشكلة هي المدجّن المتفشي، في مذابح دور العبادة والأبراج، فى نهاية القرن الثالث عشر حتى الرابع عشر وما لحق ذلك من الزمان.

هنا يمكن القول إن ما هو مهم في الفن المدجّن، هو أن تنفيذه لا يكمن في اليد العاملة بل في السيطرة التامة للموروث العربي المسموح به، وهذا توجّه للأيدي العاملة حظي بحماية ورعاية الملوك والأساقفة والطبقات القادرة أو النبلاء، فقد كان هؤلاء وأولئك الأبطال الحقيقيين للفن المدجّن، تلك الظاهرة التي شهدناها أثناء حكم الموحّدين والمرابطين طوال القرن الثاني عشر في أراضي إقليم الأندلس والشمال الأفريقي، وهذه مرحلة يصفها هـ. تراس بمهارته وحذقه المعهودين: كان للمرابطين والموحّدين سلطان يتمثل في أنهم رعاة الأيدي العاملة القادمة من مختلف الأصقاع، إنها صورة صاحب السلطة أو القوة والبناء أو العريف الذي ينساق له ويحمل معه الأصول الجمالية للملكيات أو الأسر السابقة. نعود ونتحدث عن الأيدي العاملة ما بعد عام 1085م، لنقول إن طليطلة لابد أنها قد خلت من المورو بشكل تدريجي تنفيذاً لشُرُوط، غير



لوحة مجمعة 10:

عقود مفصصة طليطلة، عربية ومدجنة.

معروفة جيداً، يتضمنها أول اتفاق لاستسلام المدينة على يد ألفونسو السادس. هناك صمت، يكاد يكون مطبقاً، حول وجود مساجد في المدينة، خلال الفترة التي تبدأ من عام 1159م، أي العام الذي تم فيه تحويل مسجد السلبادور إلى دار عبادة مسيحية، وحتى عام 1190م عندما أخذت تظهر حالة أخرى في حي «لوس فرانكوس» أو حي ماجدالينا، غير بعيد عن «ألكاثار»، والذي يقال إنه كان مسجد تورنرياس، أي مبنى صغير وبناؤه يتواءم بشكل كبير مع التوجهات السائدة خلال القرن الحادي عشر. يدفعنا هذا كله إلى التفكير بأن المدجّنين لم يشيدوا أي دار للعبادة لاستخدامهم في المدينة، اللهم إذا كانت موجودة في الربض الكائن في الجوار، خارج باب بيساجرا القديم، حيث كان هناك مصلّى مهم للمدجّنين خلال القرن الرابع عشر (بورس مارتين كليتو)، وهنا نجد أنفسنا نشهد مساجد قليلة للغاية أمام زحف هائل لدور عبادة مدجّنة يفترض أنها كانت من لدن الأيدي العاملة من المورو، وإذا ما قبلنا بهذا فإنها أيد عاملة كثيرة حتى القرن الثالث عشر على الأقل. ورغم أن هذه الرؤية أو هذا الطرح يكذبه الفن المدجّن في أرغن، حيث حظي بأيد عاملة من المورو في مرحلة متأخرة للغاية، ابتداء من القرن الرابع عشر وما لحق ذلك من الزمان.

كل ذلك يضع أمامنا مسألة أي نوع من تواجد المورو في طليطلة، فمن المنطق، كما حدث في مدن أخرى، أن يخضع بقاء المورو أو عدم بقائهم لمراحل تاريخية مختلفة يجب أن نضعها في الحسبان؛ فها نحن نجد مرحلة ملوك الطوائف التي يحكمها الهدوء، وهي مرحلة يقول عنها «درك دبليو. لوماكس»، إنها كنت بمثابة العصر الذهبي للمسلمين المثقفين خلال القرون التالية، وكان عصراً من التسامح الديني يسبق السلوكيات المتشددة لكل من المرابطين والموحّدين، كما اتسم بالازدهار الفني والثقافي؛ ويقول المؤرخون إنه مع غزو ألفونسو السادس لطليطلة جرى عقد اتفاق بين الملك المسيحي والملك القادر، أحد ملوك الطوائف، يقضي بأنه يمكن للعرب الطليطليين أن يرحلوا عن المدينة إذا ما أرادوا، لكنهم يفقدون أملاكهم في المدينة وفي المناطق المجاورة. أما من بقي منهم، حسب اختيارهم، فإنهم يحتفظون بأملاكهم لكن عليهم أن يدفعوا الأعشار من ريع أملاكهم، وسوف يظل المسجد الجامع مفتوحاً للصلاة. غير أن واقع الأمر يقول إن الطبقة المثقفة غادرت المدينة متوجهة صوب بلنسية وإشبيلية وقرطبة، وهنا يقول خوليو بورس مارتين كليتو، إن الاستيلاء على المسجد الجامع وتحويله لإقامة الشعائر المسيحية، خلافاً لما تم الاتفاق عليه، كان بمثابة بادرة مثيرة للقلق عند المسلمين؛ وعندما نتصفح الكثير من الوثائق المستعربة، خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر، (جونثاليث بالنسيا) نجد أنه لم يذكر فقط إلا اسماً عربياً بارزاً لأحد الوافدين، أما الآخرين فلم يكونوا إلا فنيين متواضعين؛ وعلى هذا فإن الطبقات العليا هي التي هاجرت وغادرت ولم يتبق إلا هؤلاء الذين لو غادروا لم يكونوا ليفقدوا شيئاً، أو لم يعرفوا إلى أين يذهبون؛ كما لا نعلم شيئاً عن عدد المسلمين الذين هاجروا، لكن يمكن القول إن من بقوا قلة استناداً إلى قلة عدد المساجد التي وصلتنا من المدينة، كما لا يمكن لنا القطع بعدد المورو الذين شاركوا في أعمال بناء الكنائس وهل هم قلة أم كُثُر، وإذا ما كان هناك أحد المورو يقوم بإدارة أعمال البناء في كنيسة فلا جديد في هذا، فهذا ما شهدناه في كنيسة سانتا ماريا في بلدة إقليش (جارثيا أرينال)، وهي كنيسة ذات طابع تشييدي مسيحي بالكامل؛ هناك مثال آخر، في سرقسطة، بمناسبة إقامة البرج الجديد (1504م) التي هدمت، حيث تشير المصادر إلى أن ستة أفراد شاركوا في هذه الأعمال، منهم أربعة من المسيحيين واثنان من المورو وأحد العبرانيين. يقول ف. لامبرت أن اثنين من المسيحيين كانا يقومان بدور المدراء التقنيين، أما المورو فيتولون أمر التفاصيل الفنية وإدارة العاملين.

كانت أحياء المورو غفيرة، وكانت إسهاماتها في البناء فعّالة ودائمة كما شهدنا، وتقول بذلك الوثائق، والشيء نفسه نجده بالنسبة لطليطلة أو دائرتها الإدارية وكذا الأراضي المطلة على نهر إبرو، ولكن أين كان يصلي المورو؟ كان ذلك يحدث في مساجد مبعثرة أو شديدة الخصوصية بين المنازل والأحياء والأرباض، ومع مرور الزمن تحولت إلى كنائس، أو إلى وظيفة أخرى لا نعلم عنها شيئاً. جرى إنشاء كنيسة سانتياجو في ألكالا دي إينارس، خلال القرن السابع عشر، وجاء تنفيذها في حالة المورو، والسبب هو أن المسجد ربما تعرض لحالات اعتداء عندما جرى تحويله إلى كنيسة صغيرة. وعند مقارنة المورو بالعبرانيين فإن هؤلاء كانت أعدادهم كبيرة استناداً إلى المعابد اليهودية التسعة التي كانت موجودة في طليطلة؛ وماذا عن المورو؟ ما يجب أن نوليه اهتماماً كاملاً في هذا النقاش هو الحديث عن صاحب أو أصحاب التخطيط المعماري والزخرفي المدجّن، الذي يرجع إلى أصول عربية كاملة نراها في الكنائس وأبراجها الرائعة التي تبدو كمنارات في طابقها الأول، ولا شك أن المؤلف أو المخطط أو مدير المشروع هو من المورو في طليطلة، وله تتبع هذه المجموعات من البنائين، المورو أو المسيحيين، الذي يقبضون أجورهم من خلال الكنيسة ومن التبرعات الخاصة، وهذه النمطية مطبقة على المرحلة الأولى، أي نهاية القرن الثاني عشر وحتى بداية القرن الرابع عشر. وإذا ما انتقلنا إلى فصل الزخارف الجصّية لقلنا إن من قاموا بها هم العرب بكل تأكيد، حيث تُلاحظ السمات العربية الأساسية، وهم على أي حال قلة من الفنيين المحترفين الذين كانوا يعملون لحساب الملوك والنبلاء والأساقفة، وكانوا قادرين على أن يغيروا أساليبهم، أي إلى الموحّدي وما بعد الموحّدي ثم النصري في غرناطة سيراً على إيقاع الزمان؛ في هذا المقام نجد أن الزخارف الجصّية في لاس أويلجاس ببرغش وزخارف المنزل العربي في الدير الطليطلي، سانتا كلارا لاريال، لا يمكن أن تنسب إلا إلى فنان مسلم، كما أن هذه الزخارف الجصّية يمكن أن تكون خرجت من لدن الأيدي العربية العاملة القادمة من أراضي إقليم الأندلس الذي تسيطر عليه الجماليات المرابطية والموحّدية بدءاً بمصلّى أسونثيون دي لاس أويلجاس ببرغش، ذلك أنه طليطلي من حيث التنفيذ المعماري، بينما نجد أن الزخارف الجصّية الداخلية تشير إلى عرفاء موحّدين قدموا من إشبيلية؛ نجد بعد ذلك، في الدير نفسه، الزخارف الجصّية في صحن دير سان فرناندو وقبة المقربصات في مصلّى سان سلبادور، حيث نجد تلك الزخارف رائعة الإخراج، تضم توريقات ونقوش كتابية كوفية شديدة الشبه بما هو موجود في مسجد القرويين المرابطي بفاس.

5 - الأسقف:

هناك نقطة أخرى مهمة، ربما تساعد في إلقاء بعض الضوء على هذا الفن المتعلق بالعمارة، سواء العربية أو المستعربة أو المدجَّنة، ألا وهو الخاص بأسقف الكنائس المشيدة من الآجرّ، التي تتسم بأنها، ابتداء من القرن الثالث عشر، تضم أسقفاً ذات التقنية المسماة البراكيم والجوائز Par y nudillo مع وجود حمّالات مزدوجة لربط جدران الرواق أو البلاطة المركزية، وهي تصميمات ذات أصول موحّدية. وقد تحدث عن هذه التصميمات في الفصل الأول (لوحات مجمعة من 73 حتى 80). وحقيقة الأمر فإن المساجد في مدن إسبانية إسلامية أخرى، وكذا المساجد الطليطلية، قد وصلتنا بدون أسقف؛ غير أن البديل لهذا يتمثل في الإشارة إلى أن دور العبادة المستعربة ذات المخطط البازليكي، في شمال شبه الجزيرة، كان لها هذا الصنف من الأسقف، وربما كانت البداية في دور العبادة القوطية (سان خوان دي بانيوس). تبدأ الأسقف الخشبية في طليطلة بكنائس سانتياجو دل أرّابال وسان

خوان دي أوكانيا والمعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا؛ ومن المنطقي أن توجد في سان رومان وسانتا إيولاليا وسان سباستيان إضافة إلى أخرى زالت من الوجود، حلت محلها أسقف حديثة تسير على نهج ما هو قديم. هناك سابقة مهمة لكل هذه الأسقف نراها في المساجد المرابطية والموحّدية، في تلمسان، والكتبية بمراكش، والتأثيرات التي نراها في المسجد الجامع بإشبيلية، وهذه كلها حالات ترتبط بمساجد وكنائس مستعربة إسبانية سابقة، ورثتها المباني الطليطلية المدجَّنة التي أشرنا إليها. إذا ما استغنينا عن مقاصير الكهنة والمذابح في دور العبادة، ذلك أنها ذات أقبية، لوجدنا أن الكنائس المشيدة من الآجرّ لها أسقف من الخشب، كما هو الحال في سانتياجو دلّ أرّابال، سيراً على المتبع في كنائس الهضبة العليا، وهذه الأسقف على شكل معْجَن ولها أزواج من الحمالات تربطها بالسقف نظراً للحرص على الضوء وخاصة في البلاطة المركزية؛ ويلاحظ أن العمارة الإسلامية الأولية في المشرق وأفريقية لم تترك لنا أسقفاً من الصنف الطليطلي (Par hilera أو البراطيم والجوائز Pary nudillo)، اللهم إلا أسقفاً ذوات عتب انتهى بها الأمر أن استقرت في قرطبة الأموية (انظر لوحة مجمعة 64، الفصل الأول) وهذا الصنف من الأسقف لا نراه في طليطلة إلا في صالات القصور التي ترجع إلى القرن الحادي عشر، مثلما هو الحال في الجعفرية بسرقسطة، ومع هذا أشار تورس بالباس إلى أن كنيسة سان ميّان دي شيقوبية (ق 12) كانت ذات سقف مستو رائع الزخرفة، والغريب أنه، من الناحية البنيوية، شديد القرب من سقف المسجد الجامع في القيروان منه إلى المسجد الجامع بقرطبة (تورس بالباس)؛ هذه الكميات الضخمة من الأخشاب الطليطلية الرفيعة الزخرفة من أسقف إسلامية، بما في ذلك الرفارف ذات الكانات والكمرات أو الإزارات المدجَّنة ذات الزخارف نفسها تفسح المجال لافتراض أنها كانت في دور العبادة الخاصة بالديانات الثلاث؛

وعلى هذا فهذه الأخشاب، مثل العمارة، تدخل ضمن المقولة التي تشير إلى أنه رغم وفرة المواد أمامنا فإن حجم معارفنا عن العمارة الطليطلية لازال جزئياً وغير متوازن. وهنا أقدم هذه الملاحظات تمهيداً لعملية تقسيم الموضوع إلى فترات أو الارتباط القائم بين المباني الخاصة بالثقافات الثلاث؛ في هذا كله نجد الكثير من التناقضات، فهناك الكثير من الزخارف الجصّية والهياكل الخشبية، وقد جاءت من لدن ذلك العربي الذي تم إخضاعه، أمام منشآت أخرى فيها خليط من الأيدي العاملة تحمل هذه التنويهات ذات الأصول العربية في الأسقف الخشبية: أي أنه مع تقدم الحال بالفن المدجّن نجد النجارة، التي تتسم بوفرتها مثل المنشآت المشيدة من الآجرّ، تفصح عن أن وفرتها هي وليدة الأيدي العاملة من كلتا الديانتين حيث تتبادل الخبرات، ومع مرور الزمن بالفن المدجّن نجد أن الأيدي العاملة تقع على عاتق المعماريين المسيحيين، وكذا النجارين المسيحيين مثل هؤلاء المكلفين بالألوان والتذهيب (خ.ف. رافولز)؛ هنا علينا أن نذكر أن مؤلف كتاب «**موجز في نجارة الخشب الأبيض وكتاب العرفاء**» (1633م) هو دييجو لوبث دي أريناس، حيث ترك لنا عصارة فكره ومعرفته بأصناف من الأسقف الأندلسية. وعندما نتحدث عن مشاركة المورو في أعمال النجارة، يجب أن نذكر في أرغن أسماء المعلم يوقاف Yucaf عبد المليح الذي شارك في إعداد سقف سانتا ماريا دي مالويندا (ق 15)، وكذا المعلم محمد رامي الذي كان يمارس مهناً مختلفة منها أنه معلم في حرفة «خرط الخشب» fustero (بورّاس جواليس). وفي الوقت الذي نجد فيه السقف المستوي، على شكل القصاع، في الجعفرية، نهاية القرن الخامس عشر، قد خرج من بين أيدي ثلاثة من المورو أو المشارقة، فإننا نجد في الوقت ذاته سقفاً مشابهاً، ذا قِصَاع في الصالة الرئيسية بكاتدرائية طليطلة وقام بتنفيذها معلم مسيحي هو فرانثيسكو دي لارا، كما نجد في

الدهليز زخارف جصّية وسقفاً مستوياً مدجّنين من لدن الأيدي العاملة المسيحية، أي أن أداء هذه الأعمال من قبل المورو لم يكن أمراً مستهجناً في قضاء طليطلة؛ ففي ألكا دي إينارس نجد الكاردينال ثيسنيروس يعتمد على المورو يوسف الملقّب بـ Orejuno (تورس بالباس)، وهو رجل ربما تولّى أمر بناء ذلك السقف الرائع في صالة سان دييجو. نجد أيضاً سقفاً على شكل معجّن في الصالة الكبرى لجامعة ألكالا، وهو سقف مهجن بين الفن المدجّن وفن عصر النهضة لكن لم يشارك في إقامته أي عريف مسلم؛ هناك أيضاً قصر «آل كارديناس» في أوكانيا، الذي يرجع إلى نهاية القرن الخامس عشر حيث يضم سقفاً رائعاً، من النوع المستوي، المدجّن، وفيه نجد نقوشاً كتابية للشهادتين «أشهد أن لا إله إلا الله وأن محمداً رسول الله»، وهذا ما نراه في سقف سانتا ماريا دي لويندا الذي تولى أمر يوقاف عبد المليح Adolmalih. يضم قصر «إمارة وادي الحجارة» (1495م) سقفاً رائعاً من المقربصات في «صالون الأقرباء» وجرى تنفيذه على يد النجارين، أو فناني الخرْط الطليطليين، ميجل سانشيث وبارتولوميه جارثيا (لاينا سيرّانو)، إضافة إلى سقف آخر زال من الوجود قام به المعلم محمد سِيّيرو، وهو من المورو في وادي الحجارة. نرى إذن تنامي الأسقف التي قام بها معلمون مسيحيون في قشتالة، خلال القرن الخامس عشر ولم يكن هذا محل لوم عندما يشارك فيه المورو، وعموماً يحدث ما حدث في البناء باستخدام الآجرّ، إذ يقوم بتنفيذ الموروث العربي المورو والمسيحيون.

6 - الخلاصة :

في ختام هذا العرض من المعلومات الذي تقدمه لنا العمارة الطليطلية، من تأثيرات مختلفة أو بصمات إسلامية في المكان ونتف من الفن المستعرب ودخول ما هو موحّدي وفورة ما هو مدجّن، وما هو قوطي لجهة أنه قطع زخرفية جرت الإفادة منها، نجد، مع ذلك، أن النتائج لازالت غامضة أو غير آمنة بالكامل، كما نجد أن النظريات التقليدية أخذت تنسحب بعض الشيء من الميدان، من خلال بعض التمحيصات المعمارية ودور البطولة الذي أوضحته فيما يتعلق بما سميته «الموحّدية» أو «الفن العربي الجديد». وبالنسبة للاستغراب، أثناء سيطرة الفن الإسلامي نشهد، سيراً على وجهة نظر لافونتين، ظهور فن الآجرّ الذي تعرّب أو «الفن السابق على الفن المدجّن»، رغم عدم وجود أمثلة تبرهن على ذلك؛ ثم يأتي الفن المدجّن بعد ذلك ويجرف كل ما أمامه، حيث جرى تنفيذه في البداية على يد المورو وأبناء المستعربين المحليين وتمثل ذلك في مسجد الباب المردوم من حيث أنه مرجعية عربية محلية، ولسنا ندري، خلال هذه الفترة، فيما إذا كان فناً أنتجته يد عاملة مسلمة أو مستعربة، فهل كانت كنيسة سانتا إيولاليا وسان سباستيان مباني مستعربة أثناء الحكم الإسلامي جرى بعد ذلك تدعيمها خلال الفترة المدجَّنة؟ وعندما نصل إلى درجة اليقين في الإجابة عن هذا السؤال يجب أن نعرف فيما إذا كانت هناك أعمال معمارية أولية خلال القرن الثاني عشر سابقة على تحديد ماهية الفن المدجّن خلال القرنين التاليين، وهي نظرية لا تحظى إلا بالقليل من المعلومات جاءت من العمارة المدنية بالمدينة. وكان جومث مورينو، وبعده تورس بالباس، غامضين للغاية عند تصنيف المباني الرئيسية أو تلك التي توجد على الحدود مثل مصلّى بلين دي سانتافي، والمبنى الكشك الذي يفترض أنه محراب مسجد في سان لورنثو؛ ولا يكاد هذان الباحثان يضيفان شيئاً إزاء الأبراج القديمة لكل من كنيسة سانتياجو دل أرّابال وسان بارتولوميه وسان أندرس ومسجد تورنريّاس، إذ يشيران إلى أنها إسهامات مدجّنين خلال القرن الثاني عشر. إذن يتركز

في هذه الأعمال ما يمكن أن نطلق عليه الحدود غير المستقرة أو الغامضة الفاصلة بين ما هو إسلامي وأول فن مدجّن في المدينة، ومن الواضح أن هناك كنيسة مؤكدة، في هذا المقام، ترجع إلى النصف الثاني من القرن الثاني عشر هي سان أندرس، ثم تلتها أخريات مثل سان رومان، وسانتياجو دل أرّابال، وسانتا إيولاليا، ومذبح أضيف إلى مسجد الباب المردوم، وهي كلها أعمال ذات عقود ترجع أصولها إلى الفن الموحّدي الذي نفذ إليها بطريقة تدريجية، وربما كان هذا نتيجة موجات من المستعربين من الجنوب الذين هبطوا على المدينة؛ نجد من الموروث العربي الأول المحلي المرحلة الأولى العقود الحدوية الأموية ذات الطنف والمناكب البارزة، في الأبراج الثلاثة المشار إليها، كما نجد العقد المفصّص، من ثلاثة وخمسة فصوص؛ ثم يأتي بعد ذلك العقد الحدوي الحاد المستورد، ثم نرى هذا العقد الأخير وقد أحاط به العقد المفصّص من سبعة فصوص وتسعة، وكان ذلك بتأثير موحّدي، ويأتي بعد العقد المتعدد الخطوط في سان أندرس والمعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا. وبالنسبة للأبراج نلاحظ وجود نموذج قديم عبارة عن منارة محلية فيها تجديدات منبثقة من منارات أندلسية ترجع إلى القرن الثاني عشر، ألا وهو الخيرالدا ومنارة الكتبية. ومن جانب آخر، ففي ما يتعلق بالأبراج، يجب أن نشير إلى الداخل من سلالم حلزونية حول العمود المركزي والأسقف المقبية أو القباب المصطنعة التي يتم التوصل إليها من خلال التقريب التدريجي بين المداميك من الآجرّ، وهذا طبقاً لقاعدة نراها في غرفة hipocausis في حمّام مدينة الزهراء حيث جرى التقريب بين المداميك مثلما حدث في المنارات بدءاً بمنارة عبد الرحمن الثالث بقرطبة؛ ومن النماذج المهمة للعقود الزخرفية ذات الأصول العربية نجد واجهات الأبراج والمذابح المتعددة الأضلاع التي ترجع إلى الفن الروماني في الشمال وإلى واجهات المعابد؛ وهنا لا أتعرض للمشكلة الخاصة بمن هم، أو من هم وراء كل هذه المباني المدجَّنة، حيث أشرت قبل ذلك إلى دور الرعاة المَلَكيّين وإلى قوة الموروث العربي في المكان؛ نعود إلى النجارة ونقول، إحقاقاً للحق، إن الأعمال والزخارف التي تضمها، التي ولدت خلال القرن الحادي عشر، طبقاً لنماذج جرى رصدها في حجارة مدينة الزهراء، قد استمرت خاصة في الرفارف والكثير من الكمرات حتى فترة متأخرة، ما يعني، طبقاً لمقولة هـ. تراس «أن الاستمرارية في التقنية أسفرت عن بقاء الزخارف أو التوريقات التي ترجع إلى عصر ملوك الطوائف»، مثلما حدث في البناء والآجرّ والدبش المصحوب بمداميك نراها في مسجد الباب المردوم، ولم تكن الزخارف الجصّية هكذا، حيث عاشت تطوراً مستمراً بدون توقف بسبب التيارات المرابطية والموحّدية والفن النصري، وهنا لا يجب أن نُغفل الأيدي العاملة المسلمة كاملة خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر كحد أدنى. وإذا ما كان الفن المدجّن الطليطلي، مثله مثل الإشبيلي والأرغني، كان عبارة عن أسلوب، فهذا موضوع سوف أعالجه في الفصل الخامس من هذا الكتاب، أي بعد تحليل دقيق لخطوات ومراحل الفن المدجّن في كل من إشبيلية وأرغن (في ما يتعلق بالزخارف الجصّية والأخشاب الطليطلية انظر كتابنا «**العمارة في الأندلس: عمارة القصور**»، الفصل الرابع، اللوحات من 30 حتى 48؛ أما الأخشاب فانظر الفصل الثاني، اللوحات 5، 5-1).

المساجد:

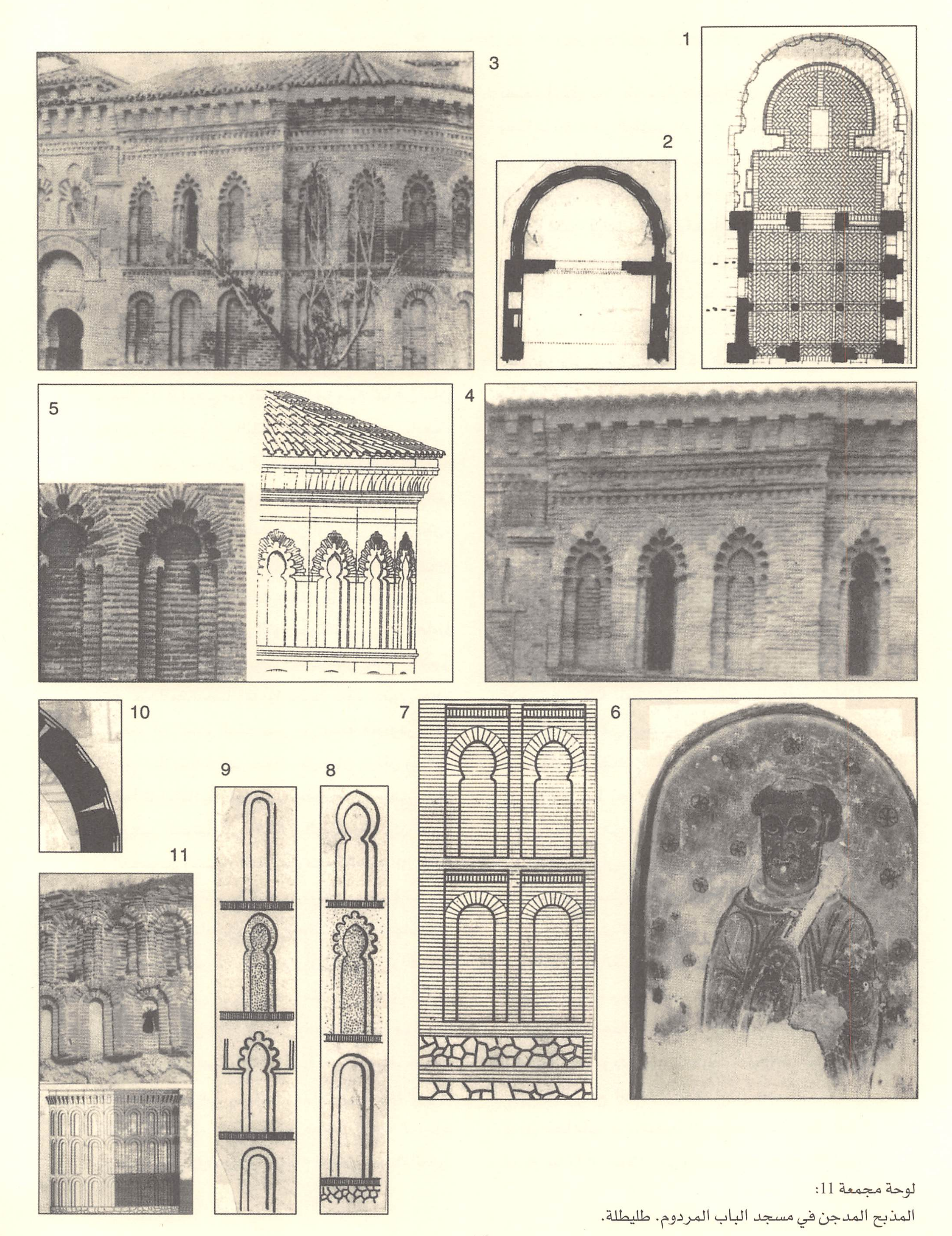
حدد هذه المساجد ودرسها كل من أمادور دي لوس ريوس، وجومث مورينو، وليو بولد و تورس بالباس، ثم أضافت إليها، بعد ذلك، كلارا دلجادو، إذ نرى بعض المخططات الجديدة مأخوذة عن الباحث الألماني إيورت، الذي درس مسجد الباب المردوم ومسجد تورنرّياس حيث نجد وفرة من هذه المخططات؛ وحول

مسجد تورنرياس نجد إسهامات لكل من جونثاليث سيمانكاس وبورس مارتين كليتو، إضافة إلى دراسة مسجد آخر، ويبلغ عدد المساجد التي وصلتنا اثني عشر مسجداً طبقاً للمصادر الأدبية والآثارية، حيث نراها في مخطط المدينة (لوحة مجمعة 23، الفصل الأول)،وهذا يعني أننا أمام مشهد درامي لهذه الرقعة العمرانية التي أسلمت وتبلغ مساحتها مائة هكتار باستثناء الربض الكبير. وهذا العدد من المساجد محدد، في جزء منه، بوجود دور عبادة مستعربة، وكذا دور عبادة مدجّنة ذلك أن الكثير من هذه المباني أقيم فوق مساجد قديمة، وهنا علينا ألا ننسى أنه عندما جرى غزو طليطلة على يد ألفونسو السادس، استولى الملك على المسجد الجامع وأقر فيه أداء الشعائر المسيحية وترك للعرب المهزومين بعض المساجد الصغرى، مساجد الأحياء، من بينها مسجد السلبادور، وكذلك تورنرياس، حيث ظل يقوم بوظيفته خلال الفترة المدجَّنة الطويلة التي عاشتها المدينة، كما أن بقاءه حتى اليوم يشهد بذلك. نجد أيضاً أن مسجد الباب المردوم (999م) أصبح كنيسة تحمل اسم سانتا كروث عام 1183م، طبقاً لوثيقة تبرع من جانب بعض الأهالي الذين كانوا يمتلكون المكان «كمنزل كان قبل ذلك مسجداً للمورو في دائرة سان نيكولاس»، (**«كتاب المزايا التي تحظى بها جماعة سان خوان دي القدس»** لأيالا مارتنث)، أي أنه مصلّى إسلامي حتى ذلك العام، دون تكريسه كنيسة إلا بعد قرن من غزو المدينة عام 1085م. وبعد ذلك بثلاث سنوات (1186م) هناك وثيقة أخرى (**كتاب المزايا التي تحظى بها الكنيسة الطليطلية**) تشير إلى إقرار أسقف طليطلة السيد جونثالو إقامة الشعائر المسيحية في كنيسة «سانتا كروث» وخصصه للجماعة الدينية Hospitalarios.

يستحق هذا المبنى العربي، وما أضيف إليه من بصمة مدجّنة، وصفاً تفصيلياً، وبناء على قراءة الوثائق، التي أشرنا إليها، تتساءل سوزانا كالبوسوتيلو عن التاريخ المحدد الذي جرت فيه إضافة المذبح المدجّن في الضلع الشرقي لهذا المسجد، والذي يقول جومث مورينو إنه يرجع إلى عام 1186م، ويرى تورس بالباس أنه يرجع لعام 1187م، وهو تاريخ سابق بوضوح على تكريس سان رومان (1221م)، فكلا المبنيين من أقدم المنشآت في المدينة، كما أنهما نماذج للكنائس المدجَّنة التالية (لوحة مجمعة 11 من رقم 1 إلى رقم 5 في مسجد الباب المردوم، ورقم 7، سان رومان عند تورس بالباس). كان السيد جونثالو أسقف المدينة اعتباراً من عام 1182م، أي أنه خلال الفترة بين التاريخ المشار إليه وبين عام 1221م أمكن تنفيذ المذبح في مسجد الباب المردوم، في عنفوان ازدهار الفن المدجّن، كما أنه لم يكن من الضرورات القصوى تغيير وجهة أداء الطقوس التي كان عليها المكان خلال الحكم الإسلامي، وهذا ما نجده في مسجد السلبادور حيث الوجهة هي الجنوب الشرقي، ومثله في ذلك مسجد لاماجدالينا بالمدينة، كما أن هناك نماذج أخرى في مدن مختلفة. كان لمسجد الباب المردوم، خارج الحائط الجنوبي، محراباً مربعاً (جومث مورينو) وكان كبيراً بشكل لا يتناسب مع المسجد ذي المساحة المتواضعة، وبالتالي يمكن القول إنه أضيف كمصلّى أو كمذبح مرتجل، حل محله بعد ذلك المذبح الحالي ذو المخطط المضلّع والذي يقع في الجهة الشرقية، كما أن عقوده المزدوجة والمتراكبة، أي العقد الحدوي الحادي تحت العقد المفصّص، تشير إلى أن ذلك المبنى يرجع إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر، وليس إلى السنوات الأخيرة للقرن السابق عليه، ويلاحظ أن كلا العقدين حدائرهما على المستوى نفسه، وبالتالي فهي نماذج موحّدية نجدها في مئذنة الكتبية بمراكش، منتصف القرن الثاني عشر، على شاكلة العقود المشابهة داخل كنيسة سان رومان، أو عقود مقدمة المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا، بينما نجد المباني الإسلامية، أو تلك التي ينظر إليها على أنها كذلك في المدينة،



وبالتحديد نوافذ برج سان بارتولوميه، تضم هذا التزاوج من العقود غير أن الحدائر ليست على المستوى نفسه، وهنا نجدها تسير على نموذج العقود الصغرى العليا في الواجهة الشمالية لمسجد الباب المردوم، كما نلاحظ هذا النموذج أيضاً في القطاع العلوي لواجهة كنيسة سان أندرس، التي ربما ترجع إلى منتصف القرن الثاني عشر (لوحة مجمعة 10: 7). أشار كامون أثنار إلى معلومة تتعلق بالدهانات الرومانية للمذبح وجزء من غرفة حفظ المقدسات في مسجد الباب المردوم (لوحة مجمعة 11: 6) وهي متوافقة تماماً مع مثيلاتها في سان رومان، بما في ذلك النقش العربي، المكتوب بالخط المائل والذي يشير إلى السعادة والنماء (لوحة مجمعة 12: 2)، كما نجدها أيضاً في الزخارف الجصّية في صحن دير سان فرناندو دي لاس أويلجاس دي برغش، وفي سقف مستوٍ قديم في دير سان كليمنتي الذي يرجع إلى منتصف القرن الثالث عشر. وأمام ما يمكن أن نطلق عليه «الخلاف في التواريخ» لا يغيب عن أذهاننا أن أعمال بناء مذبح مسجد الباب المردوم من الآجرّ تضم عقداً مفصّصاً ومدبّباً يحيط بعقد حدوي حاد، ويلاحظ أن العقد المفصّص من تسعة فصوص، أما العقود الكلاسيكية فهي سبعة مثل سان رومان وكذلك في سانتا ليوكاديا (لوحة مجمعة 12: 1)، وهي عقود ترجع في أصولها إلى العمارة الموحّدية. نرى العقد ذا الفصوص التسعة، الذي يفترض أنه لاحق تاريخياً، يتكرر في مذبح كنيسة سان بارتولوميه (لوحة مجمعة 11: 8) وفي سان خوستو، وكذلك في قطاعات في مذابح صغرى في سانتياجو دل أرّابال، أي دار العبادة التي أقيمت، على ما يبدو، في منتصف القرن الثالث عشر. ولم أتمكن حتى الآن من رصده فيما هو موحّدي، رغم أنه موجود في برج سان بدرو في إشبيلية، حيث لا شك أنه منقول عن مبنى عربي زال من الوجود (لوحة مجمعة 10: D). يتوافق مذبح مسجد الباب المردوم مع مذبح سان رومان في القطاع السفلي، حيث العقود نصف أسطوانية، مع ثنية dobladura غير إسلامية، وهذا ما نجده في الكنائس الرومانية المشيدة من الآجرّ في الهضبة العليا، والتي شيدت، طبقاً لرأي تورس بالباس، مع السنوات الأخيرة للقرن الثاني عشر وطوال الثالث عشر؛ ويقول ذلك الباحث إن الفن الروماني لم يدخل إلى طليطلة وقضائها خلال القرن الثاني عشر، فقد كانت هذه المدينة آنذاك بلاط الملوك والأساقفة. كما يرى الباحث المذكور أن «المذابح الطليطلية بعقودها الزخرفية المتراكبة، الرائعة الإخراج، كان مهدها مدينة نهر التاج (طليطلة) وليست الهضبة العليا، حيث كانت كنائسها تتسم بالتواضع وبساطة البناء، كما أن المذابح الطليطلية شهدت بداية العقود الآتية من الموروث الإسلامي»؛ هناك العقد المفصّص والعقد الحدوي والعقد الحدوي الحاد، حيث يرجع هذا الأخير إلى الفن الموحّدي، والذي نراه في مسجد الباب المردوم وسان رومان وداخل سانتا إيولاليا والقطاع العلوي لواجهة سان أندرس، إضافة إلى برج سان ثبريانو؛ غير أن تواؤم المذابح الرومانية الحجرية على الآجرّ، في كلتا الهضبتين، ربما كان ابتكاراً متوافقاً زمنياً، إذ نجد في الهضبة العليا أن العقود الكائنة في القطاعات المختلفة تكاد تكون كلها نصف أسطوانية مزدوجة، بينما نجد أن تلك الخاصة بقضاء طليطلة تتجلى بوضوح في مذبح لوس ميلاجرس في تلامنكا (مدريد)، وسان خيل في وادي الحجارة، وكنيسة كامارما دي استرويلا (مدريد) (لوحة مجمعة 11: 10، 11). جرى تقليد مذبح مسجد الباب المردوم في الكثير من الكنائس الطليطلية مع إضافة صف من الأعمدة (لوحة مجمعة 12: 1 كنيسة سانتا ليوكاديا) وأحياناً نجد هذا الصف مكوناً من أربعة طوابق (كنيسة كريستو دي لابيجا خارج الأسوار). لانعدم في طليطلة المذبح المتعدد الأضلاع أو شبه الأسطواني بدون قطاعات من العقود المتوالية والمتراكبة، مثل مذبح سانتا أورسولا، وفي مدريد نجد مذبح بالدلتشا



لوحة مجمعة 11:

المذبح المدجن في مسجد الباب المردوم. طليطلة.



(لوحة مجمعة 29: 11-1) ويرجع هذا الأخير إلى النصف الثاني من القرن الثالث عشر، ومن المثير أن تتكرر في هذا المذبح العقود المتراكبة الداخلية التي توجد في مذبح الباب المردوم.

أما بالنسبة لصفوف الأعمدة الداخلية في مذبح مسجد الباب المردوم (لوحة مجمعة 12: 2) التي تكررت في مذبح كنيسة أو مصلّى حصن شقورة (جيان)، طبقاً لما أوردناه في الفصل الأول من هذا الكتاب (لوحة مجمعة 15-2)، فإنه ربما يرجع إلى أصول إسلامية استناداً إلى المحاريب شبه الأسطوانية وذات العقود الداخلية التي تقع عند سطح الأرضية، وهذا قائم في الأساس في المساجد في إفريقية، التي ربما سارت على نهج المذابح البيزنطية الإفريقية، وهنا نجد أن سيريل مانجو يرى أنها تتوافق مع نماذج كثيرة ويذكر لنا كنيسة آني Ani (ق 10)، كما تتوافق، قبل ذلك أيضاً مع كنيسة عذراء Hakn،في منطقة ما وراء النهرين. وأياً كان الموقف نجد أن هذا القطاع من العقود الزخرفية يعود للظهور من جديد، لكنها هذه المرة حدوية عند مستوى سطح الأرضية في مذبح كنيسة «سانتو توماس دي لاس أويّاس» المستعربة (الفصل الأول، لوحة مجمعة 15-2: 4)، وهي على رأس مجموعة من النماذج تدخل في إطار المذابح الحجرية الرومانية التي تستغني عن العقد الشديد الانحناء، إضافة إلى مذابح من الآجرّ في الهضبة العليا والتي ربما ترتبط بمذبح كنيسة سانترباس (بلد الوليد) التي ترجع إلى 1130م (م. بالدس فرناندث)، وليس من المستبعد أن نرى أن الأعمدة الداخلية للمذبح في مسجد الباب المردوم لها مثيلاتها في بعض المحاريب الطليطلية، فهي في المسجد الجامع بقرطبة، في توسعة الحكم الثاني، لكنها هذه المرة موضوعة في منتصف ارتفاع الكوّة وبالتالي ترتبط بالمذبح الخاص بالكنيسة الشارلمانية «سان جيرمجني - دي - بري (ق 9)» رغم ما تعرضت له من إعادة بناء، وكان من الممكن الرّد على هذه النظرية الموحية بالقول إن العقود الداخلية للمذبح الطليطلي ربما كانت صدى للاجزاء التي توجد في القطاعات الخارجية، غير أن وجود العقود الإسلامية فيه، من عقود حدوية، مدبّبة بعض الشيء، يحدثنا عن أسبقية من نوع ما للمذبح الطليطلي بالمقارنة بمذابح الهضبة العليا، وهنا نلاحظ في اللوحة المجمعة 12: 1-1، وجود عقود من مذابح لهذا المسجد وغيره من دور العبادة الطليطلية (7) و (8). وبعد هذا الاستعراض المطوّل أرى أن مذبح مسجد الباب المردوم قد أقيم خلال النصف الأول من القرن الثالث عشر، أي بعد أن استقر المقام بالفن المدجّن، وجاء بناؤه متزامناً مع مذبح سان سلبادور (أ. بايّستيروس جايّاردو) ومذبح مستشفى سانتياجو (م. تراس)، وهذان المبنيان الأخيران من طلبيرة، حيث نجد الأول وبه قطاع خارجي من عقود حدوية متقاطعة فيما بينها، منقولة عن الواجهة الرئيسية لمسجد الباب المردوم، أما المبنى الثاني فرغم أنه متطور نسبياً فهو يكاد يكون صورة طبق الأصل لمذبح الباب المردوم. وأختتم هنا هذه الوقفة المخصصة لمسجد الباب المردوم.

ظل مبنى المسجد الطليطلي، وكذا المسجد في تطيلة، مفتوحاً لممارسة طقوس العبادة المسيحية حتى مرحلة متقدمة من مراحل بناء الكاتدرائية القوطية التي وضع أول حجر فيها عام 1226 - 1227م، أي عندما انتهى راعيها، الأسقف رودريجو خيمنث دي رادا، من تكريس كنيسة سان رومان ذات الأسلوب المدجّن الخالص، لكن لا نعلم شيئاً عن الأعمال التي تمت في المسجد الجامع بقرطبة عند تحويله إلى العبادة المسيحية بعد عام من غزو المدينة، فربما حدث فيه بعض الإضافات المهمة على شاكلة ما حدث لمسجد الباب المردوم؛ هناك دروس مهمة مستفادة من عمليات بناء دار العبادة الجديدة، أي الكاتدرائية ذات الأسلوب القوطي، فعلى الشاكلة نفسها جرى بناء كاتدرائية تطيلة وأخريات غيرها، بما في ذلك تلك التي شيدت في

مرحلة متأخرة مثل ملقة وغرناطة فوق أطلال المساجد القديمة، وقد شهدنا ذلك في الفصل الأول من هذا الكتاب، حيث كان البناء يبدأ بالمذبح خارج مقر المسجد المراد إحلال الكاتدرائية محله، بينما تجرى إقامة الشعائر والطقوس الجديدة في داخل المبنى، وما يتغير هو الاتجاه حيث كان نحو الجنوب عند المسلمين فأصبح نحو الشرق، وحتى يتم بناء هذه المرحلة الأولى، المذبح، كانت تجرى مصادرة المنازل العربية المجاورة للمسجد، دون أن يعول البناء استمرار إقامة الشعائر المسيحية، وأحياناً ما تظل المنارة حتى وقت متأخر للغاية وكانت تقوم بدور برج الأجراس لدرجة أننا يمكن لنا أن نفهم بهذا الشكل ما عليه برجَيّ سانتياجو دل أرّابال وسان بارتولوميه اللذين أشرنا إليهما مسبقاً، فالأبراج هنا كانت مصممة لتكون مآذن حقيقية وبناؤها ذو أسلوب مختلف تماماً عن الأسلوب المتبع في المباني المسيحية المدجَّنة المجاورة وذات المخططات الجديدة، الأمر الذي يجعلنا نرى هذه المباني على أنها منارات حقيقية لكنها تقوم بوظيفة برج الأجراس: رأينا الأمر في قرطبة في كل من كنيسة سانتياجو، وسانتا كلارا وسان خوان؛ وفي إشبيلية نجد مئذنة سان سلبادور والخيرالدا كنموذج من النماذج الكبرى، إضافة إلى أمثلة أخرى في غرناطة، وعندما نتأمل بناء الكاتدرائيات الجديدة فإننا نجد أن هذه العملية هي، من حيث الفراغات المشيدة، عملية توسعة لدار العبادة الإسلامية، في القطاع المتعلق بالمذبح كحد أدنى، ويتحول صحن الجامع إلى صحن الكاتدرائية الذي أصبح يتّسم بأنه أكبر بعد ذلك؛ وهذا المشهد يحملنا أو يعود بنا إلى سلسلة التوسعات، ذات الطابع الإسلامي الخالص، التي جرت في المسجد الجامع بقرطبة، حيث قام عبد الرحمن الثاني وابنه محمد الأول، وبعدهما عبد الرحمن الثالث وابنه الحكم الثاني ثم المنصور بن أبي عامر في نهاية المطاف، بعمليات توسعة تتسق مع الزيادة في تعداد السكان الذين كانوا يفدون لأداء شعائر الجمعة. وقد سبق أن أشرت إلى أن هذه الأعمال وما صحبها من نشاط معماري لم تكن عقبة، ولو بشكل جزئي، أمام أداء الشعائر الإسلامية، أي كان هناك تزامن بين أعمال التوسعة وأداء الشعائر في المكان إذ لم يكن من المستطاع تحويل هذا العدد الهائل من المسلمين يوم الجمعة إلى مساجد الأحياء الصغيرة الحجم، ولا شك أن أعمال البناء في الكاتدرائية الطليطلية كانت بطيئة، وكانت تكفي للسكان الجدد المقيمين في الجوار، الذين لم يكونوا كثراً، وإذا ما زاد العدد كان يجري استخدام مساجد الأحياء التي تم الاستيلاء عليها والتي تعرضت تدريجياً لعمليات تعديل خلال الفترة المذكورة.

أحاطت هالة ضبابية بعملية تحويل المسجد الجامع بطليطلة إلى كاتدرائية ولم تستطع المصادر الأدبية تقديم حل للأمر، فقد كان هناك، في البداية، نوع من التسرّع الذي لا يخلو من النقمة أو الجدل من طرف ألفونسو السادس الرجل الذي قرر إعادة الأسقفية إلى المكان بعد مرور شهور قليلة على غزو المدينة، كما كان شريكاً في ذلك الأسقف السيد برناردو، والسيدة كونستانسا. وهنا يحدثنا خوليو جونثالث في «**الحولية الأولى العامة لإسبانيا**»، عن قيام الأسقف المذكور باحتلال المسجد الجامع وعن سخط ألفونسو السادس على الطقوس المسيحية، الأمر الذي لا يتوافق بشكل جيد مع الأبحاث الحالية التي تقول إن تكريس الكاتدرائية جاء بعد عام 1086م أمام الملك ودون أية مفاجأة من أي نوع. هناك باحثون آخرون يؤكدون أن الاحتلال والتكريس المفاجئ الذي تعرض له المسجد الجامع قام به الأسقف بدعم ومساندة الملكة كونستانسا عام 1101م، وهو التاريخ الذي تم فيه إقرار اللوائح الخاصة بالطوائف غير المسلمة بالمدينة (المدجّنون والقشتاليون والفرنجة)، وهنا نرى أن ريبيرارثيو يرى أنه بعد تسعة عشر شهراً من غزو طليطلة عام 1086م جرى تكريس المسجد الجامع تحت اسم سانتا ماريا

وسان بدرو، وأن الزمن الذي مضى هو الوقت المستغرق في تهيئة المبنى لأداء الطقوس المسيحية وأن المكان الخاص بالمقر غير شاغر حتى مجيء السيد برناردو، وتشير «**حولية الملك السيد / بدرو**» للويث دي أيالا، الخاصة بالمدينة وتسليمها للملك ألفونسو السادس، إلى أن «كافة السكان الجدد في المدينة من الذين كانوا يعيشون آنذاك من حقهم الإقامة في منازلهم وأملاكهم ومسجدهم الكبير ولهم عمدتهم طبقاً لما كانوا عليه خلال عصر ملك المسلمين»؛ ومن جانبه يشير النويري إلى أنه عندما استولى ألفونسو السادس على المدينة قام بتحويل مسجدها الجامع إلى كنيسة، وترك للمسلمين مسجداً مختلفاً عن المسجد الجامع، وعوضهم عن الأملاك التي فقدوها، وقال لهم إن هذا المسجد كان كنيسة لنا وقد أعادها الله إلينا؛ وفي هذا المقام نجد الكثير من الآراء التي تشير إلى أن هذا المسجد الثاني هو مسجد السلبادور، وقد أكد ذلك كل من جومث مورينو وتورّس بالباس، مشيرين إلى أن المبنى كان كنيسة قوطية قبل ذلك، طبقاً «**للحوليات الطليطلية، الجزء الأول**». وفي عام 1159م جرى الاستيلاء على هذا المسجد وعاد من جديد إلى مجموعة دور العبادة المسيحية، ويشير النص الذي تتضمنه «الحوليات» إلى أنه خلال ذلك العام «استولى المسيحيون على كنيسة سان سلبادور من المورو يوم الاحتفال بالقديس خوان (يوحنّا) المعمدان»، وإذا ما كان الأمر كذلك، لابد أن المسلمين كانوا يتوفرون على مسجد آخر لأداء الشعائر، ويرى خوليو بورس مارتين كليتو أن ذلك المسجد هو «سولاريخو» أو مسجد «تورنرّياس»، الذي يتّسم بصغر حجمه وعدم اتساق توجّهه، وهو مسجد شيد مع نهاية القرن العاشر وبداية القرن الحادي عشر، وقد ورد ذكر هذا المبنى، بصفته مسجداً، خلال عام 1190م، وفي عام 1202م، طبقاً «للوثائق المستعربة الطليطلية خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر». نعود إلى اللحظة الكبرى التي جرى فيها الاستيلاء على المسجد الجامع بطليطلة، عام 1086م أو بين ذلك التاريخ وعام 1101م، وهنا علينا أن نلقي نظرة على المسجد الجامع في تطيلة، المدينة التي تسير فى خط مواز لطليطلة، وجرى الاستيلاء عليها عام 1119م، في عصر الملك ألفونسو الأول، حيث ظل المورو في المدينة وكان لهم حق استخدام المسجد الجامع، وظل الأمر كذلك حتى عام 1121م أي العام الذي جرى فيه تكريس المسجد باسم سانتا ماريا، وبعد هذا التاريخ أقام المسلمون خارج الأسوار، في ربض سان خوان حيث ورد ذكر أحد المساجد فيه. والشيء نفسه يحدث في بلنسية عندما استولى عليها «السيد» EL CIDعام 1096م، ظل مسجدها مكاناً لأداء الطقوس الإسلامية طوال عام كامل طبقاً لأحد الشروط، وكان عليهم بعد ذلك ترك المدينة ليقيموا خارج الأسوار؛ نجد إذن أن هذه الأمثلة وغيرها من تلك المتعلقة بمدن الثغر الأعلى كانت تسير على القاعدة المطبقة في طليطلة، أي تحويل المسجد الجامع إلى كاتدرائية، ذلك أن هذا المسجد، في طليطلة كان أول مسجد تم انتزاعه من المسلمين، ماعدا بوبشتر حيث جرى الاستيلاء عليها (1064م).

كان يحدث في مدينة طليطلة ما كان يحدث في أبسط القرى التابعة لقضائها، حيث يقول خوليو جونثاليث إنه جرى عام 1089م التبرع بالمساجد الكبرى كافة ابتداء من «بلاط عمر» Balatomer، في قضاء مملكة طليطلة، بكل أملاكه، الأمر الذي هيأ للأسقف بسهولة وجود عدد من الكنائس في الرّقع العمرانية الكبرى مثل طلبيرة وماكيدا وعلمين Alamen ومدريد وتلمنكا أو وادي الحجارة. ورد أيضاً في المصادر المكتوبة العربية أو المسيحية ذكر مساجد مؤكدة في البلدة الأولى والثالثة من تلك البلدات المشار إليها ثم جرى تحويلها بعد ذلك، لكن لا نجد ما يؤكد أي شيء في هذا المقام بالنسبة لكل من ألكالا دي إينارس ووادي الحجارة حيث جرى الاستيلاء على

الأولى بشكل نهائي على يد الأسقف السيد برناردو عام 1118م. وطبقاً للعُرْف المطبّق في مدريد «Fuero» (1203م) كانت هناك عشر كنائس، من بينها سانتا ماريا وسان سلبادور، فربما كانتا مسجدَين قبل ذلك، ثم كنيسة سان نيكولاس، ببرجها على شاكلة المئذنة من حيث بوائكه المطموسة، من الخارج، والأسقف الكائنة في الداخل، ولا شك أنه البرج المدجّن الأقدم في قضاء طليطلة، (ق12) (جومث مورينو وباسيليو بابون)؛ وبالنسبة لقلعة تراب Calatrava فقد جرى التبرع بالمكان عام 1147م لكنيسة طليطلة بما في ذلك المسجد الذي يضمه، وهو المسجد الجامع بالبلدة، والتكليف ببناء كنيسة مخصصة لفرسان المعبد؛ كما ورد ذكر مسجد آخر في الربض. هناك دلالة ما لوضع اسم سانتا ماريا لبعض دور العبادة في وادي الحجارة وقضائها، ففي هذه المدينة نجد سانتا ماريا القديمة (هي اليوم كنيسة سان بارتولوميه)، ثم الكنيسة اللاحقة المسماة سانتا ماريا دي لافوينتي، هناك أيضاً دور عبادة تحمل هذه التسمية نجدها في أتينثا، ومولينا دي أرغن، حيث يلاحظ التبرع في هذه الأخيرة بمسجدَين خلال حكم الملك ألفونسو الأول (لاكارّا)، إضافة إلى حي المسلمين الذي كان يوجد به خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر مسجد رئيسي تقصده الأحياء الخاصة بالمسلمين كافة في وادي خالون (مرتيدس جارثيا أرينال). في بلدة سانتيوستي (وادي الحجارة) نجد أن وثيقة «المعالم الطبوغرافية للقرن السادس عشر» تشير إلى دار عبادة ذات مذبح تسمى «سلبادور» كانت قبل ذلك «مسجداً للمسلمين». ولانعدم هنا مصطلح Almajil = أي مسجد في كل من وادي الحجارة ومدريد، في دائرة المدينة القديمة أو في أحياء المسلمين. وبالنسبة للمدينة الحصن، باسكوس، القريبة من طلبيرة التي تأسست، في نظري، خلال عصر الخلافة، ربما في زمن الحكم الثاني، فقد ورد خلال السنوات الأخيرة ذكر مصلّى إسلامي صغير له محراب شبه أسطواني حيث يبرز الانحناء نحو الخارج (ر. إيثكيردو بنيتو، و ج. بريتو باثكيث) (لوحة مجمعة 11-1)، وهذا المحراب هو الوحيد الذي نجده في النصف الشمالي لشبه جزيرة إيبيريا باستثناء، محراب مصلّى مسجد الجعفرية، كما يمكن القول إن محراب باسكوس كان على شاكلة الكوّات، التي زالت، الخاصة بمساجد طليطلة.

في ما يتعلق بمشكلة الحفاظ على المساجد الطليطلية الصغرى، بعد الغزو، فإننا نتساءل عن الإجراءات المتبعة واستمراريتها في هذا السياق، وعن الحد الفاصل بين تهيئة دار العبادة الإسلامية وإقامة دار عبادة جديدة فيه، في أغلب الأحوال، طبقاً لما تم بالنسبة للمساجد الجامعة التي نعرف تواريخ تحويلها إلى كنائس نظراً لأهميتها؛ وهنا نقول إن الأمر بالنسبة لطليطلة تم مع السنوات الأخيرة للقرن الثاني عشر وبداية الثالث عشر، أي عندما شهدت المدينة عملية إعادة تهيئة معمارية شاملة ذات طبيعة مدجّنة، والتي كانت حتى ذلك الحين ذات مشهد إسلامي واضح طبقاً لما نوهت به «الوثائق المستعربة الطليطلية خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر»، وطبقاً لهذه الوثائق هناك دور عبادة ترجع إلى القرن الثاني عشر تحمل الأسماء نفسها وذات مخططات مدجّنة جديدة خلال القرن التالي، وفي هذا المقام نذكر الكنائس التالية: كنيسة سانتا كروث أو كريستو دلا لالوث (الباب المردوم) أعوام 1150م، 1160م 1183، 1186؛ هناك سانتياجو دل أرّابال عامي 1125م، 1156م؛ وسان رومان 1125م، وسان أندرس 1120م، 1150م، 1182م، فطبقاً للحوليات الطليطلية، أحرقت الكنيسة بين عام 1156م و 1180م؛ وسان سباستيان 1181م و سانتا إيولاليا 1195م، وسان لوكاس 1188م، وسان كريستوبل 1187م، وسان ميجل الألتو 1174م و 1178م، وسان نيكولاس 1125م، إضافة إلى عدة دور مدجّنة للعبادة ترجع إلى القرن الرابع عشر، من بينها سان بارتولوميه،

باسم سان زويلZoel، التي ورد ذكرها عام 1185م. وهنا علينا أن نضع في الحسبان أن «الوثائق المستعربة» ومعها وثائق أخرى مسيحية تشير إلى حالات، طبيعية، تتعلق بمنازل وفضاءات قديمة مجاورة لمساجد متواضعة، إذ أخذت تنتقل ملكيتها شيئاً فشيئاً، من خلال البيع، إلى المسيحيين، وهذه عادة كانت شائعة في المناطق المجاورة لكنيسة أو كاتدرائية سانتا ماريا؛ هناك حالات تتعلق بمنزل وإصطبل «كان مسجداً في الأزمنة الماضية»، في منطقة تقع بين الكاتدرائية والقطاع الخاص بـ «بوثو أمارجو»pozo amargo؛ ويلاحظ أن المصادر المذكورة، في معرض حديثها عن دور العبادة المسيحية الطليطلية، مثل سان أندرس، تذكر لفظة «الجامع الكنيسة»، وأحياناً ما يسبق هذا المسمّى اسم الحي الذي تقع فيه (حومة الكنيسة)؛ ولفظة «جماعة» العربية تطلق على الطائفة الإسلامية واليهودية، ويماثلها لفظة Collacion وهي المستخدمة في «الوثائق المستعربة». ويشير تورّس بالباس إلى أن لفظة «حومة» كانت تستخدم في طليطلة الإسلامية عام 1010م مثل «حومة باب سكرا»، حيث يقع بين الباب العربي الذي يحمل هذا الاسم وكنيسة سانتياجو دل أرّابال، والشيء الوحيد، حسبما أشرت في موضع سابق، هو أنه يبدو أن كنيسة سان أندرس تحتوي على سمات أسلوبية تتوافق مع ما كان سائداً خلال القرن الثاني عشر، أي قطاع العقود الزخرفية فوق الباب، إضافة إلى البرج حيث نرى في الجزء العلوي منه العقد الحدوي المصحوب بالطنف، على الطريقة القرطبية، وهو مساوٍ، في مختلف التفاصيل، لكل من برج سانتياجو دل أرّابال وسان بارتولوميه. وحدث في طليطلة، في ذلك العام الحاسم 1085م، عندما جرى غزوها مباشرة، إن لم تكن في ظروف مواتية لبناء كنائس جديدة ابتداء من هذا العام وحتى نهاية القرن الثاني عشر، ومن هنا كان على رجال الكنيسة الاستيلاء على أكبر عدد من مساجد الأحياء التي كانت قد شاخت وكانت صغيرة الحجم وأصابتها يد الإهمال، فجرت عليها يد الإصلاح والترميم في المرحلة الأولى وبعد ذلك حلت محلها دور العبادة الجديدة؛ وفي هذا المشهد العام، القابل للتطبيق على كل من إشبيلية وسرقسطة، أخذ يشارك كل من المجتمع والكنيسة، دون الأخذ في الحسبان نوعية الأيدي العاملة، من المورو أو المسيحيين، في بناء الكنائس الجديدة، وكان الأساس الذي سارت عليه هو، كما قلت، الموروث الإسلامي المحلي وما أطلقنا عليه «الأسلوب العربي الجديد»،المنبثق من الأسلوب الموحّدي؛ وهذا الإتجاه هو ما اتخذه جومث مورينو كاليرا في معالجته عملية إنشاء كنائس في غرناطة العاصمة وباقي الأراضي التابعة لها وخاصة في البشرّات Alpujarras، طوال القرن السادس عشر؛ يقول: «يستخدم المسجد ككنيسة دون أن نلاحظ أي موقف معاد، أخذت عملية بناء الكنائس تسير في خط متسق ومرتبط بالحالة التي عليها مبنى المسجد، ولم يكن المقصود أبداً عملية القضاء على الهوية الثقافية أو الارتجال من قبل الأساقفة، بل كان الاتجاه يتمثل في أن تكون المساجد الكبرى آخر شيء يتم إعادة بنائها». كان هذا هو القاسم المشترك في عملية انتقال المدينة الإسلامية إلى مسيحية، وكانت نقطة البداية لهذا المسار هي طليطلة، أي أن هذه المدينة شهدت، مثلما شهدت أيضاً آخر المعاقل، في وقت متأخر، في الأراضي الغرناطية، عملية الجمع في آن بين لفظتي مسجد وكنيسة؛ وعندما نعود إلى طليطلة نقول إن أول دار للعبادة، المدجَّنة الأسلوب هي سان أندرس، التي ترجع إلى السنوات الأخيرة من القرن الثاني عشر، وهذا - كما قلت - سوف تتم البرهنة عليه لاحقاً.

نقوم في السطور التالية بحصر المساجد الطليطلية أو المساجد المفترضة سواء تلك القائمة أو تلك التي زالت من الوجود: 1- الكاتدرائية، أو المسجد الجامع، موثقة؛ 2- يقال أيضاً بوجود «مصلّى بلين» دي «سانتافي» في أراضي قصور المأمون، بدون

توثيق؛ 3- وفي داخل منطقة الحزام الإسلامي، طبقاً للمصادر العربية، هناك مسجد ابن دوناي القاضي، زال من الوجود (إيلياس ترس)؛ 4- السلبادور - موثق؛ 5- مسجد الباب المردوم في منطقة الباب المردوم، موثق، 6- مسجد تورنرياس، موثق؛ 7، 8- طبقاً لابن بشكوال قام فتح بن إبراهيم الأموي ببناء مسجدَين، أحدهما في جبل البارد أما الآخر ففي حي الدّباغين، وهناك بعض الدراسات التي تقول إنه هو كنيسة سان سباستيان، أما المسجد الأول فهو سان كريستوبل، في حيّ اليهود، استناداً إلى «الوثائق المستعربة» التي تشير إلى «جبل Ferid» في هذه المنطقة، وقد ورد ذكر دار العبادة هذه عام 1187م و 1252م (راجعت الموضوع كلارا دلجادور)، ويلاحظ أن الأطلال الحالية المتعلقة بدار العبادة المذكورة تشير إلى وجود أساسات برج له نافذة في الطابق السفلي ولها عقد حدوي حاد ذو طنف، ويتكرر ذلك في برج سان ثبريانو، أحد أقدم الأبراج في طليطلة (جومث مورينو)، وربما يرجع إلى نهاية القرن الثاني عشر؛ 9- مسجد سان نيكولاس، زال من الوجود؛ 10- مسجد سانتا خوستا وروفينا، ليس موثقاً بما فيه الكفاية، 11- مسجد مفترض اسمه سان لورنثو، ورد ذكره عام 1156م، وهو عبارة عن مبنى صغير إسلامي الطابع إلا أن نمطه يشير إلى أنه إما كان مكاناً للرباط أو ضريح أحد المتصوفة وليس محراباً؛ 12- مسجد الى جوار حمام Cabalil أو Caballel، ورد ذكره عام 1163م، ويشير بورّس مارتين كليتو إلى أنه كان يقع في تلك المنطقة التي أقيم فيها «كوليج الأميرات»، وربما كان مسجداً تحيط به طرق عامة، أمام حمام Cabalil. وبالنسبة لهذا النمط من المساجد وغيره مثل المسجد الجامع بمدينة قرطبة ومسجد مدينة الزهراء ومسجد الباب المردوم، فقد تحدثت عنها في الفصل الأول من هذا الكتاب، وهنا نقول إن وجود الطرق العامة المحيطة بمبنى المسجد يشير إلى أهمية المسجد المعروف باسم Caballel؛ وهناك قطعة من لوحة تأسيس حجرية عليها نقوش كتابية للملك الظاهر، أحد ملوك الطوائف، ربما تنسب إلى مسجد، وقد عثر عليها عند باب بيساجرا الجديد، وفك رموزها د. دياس استبان.

نعود إلى المسجد الجامع الذي نرى له رسماً في اللوحة المجمعة رقم 24، الفصل الأول، حيث نرى لحظات من عملية إنشائه حتى أصبح كاتدرائية، خصوصاً في اللوحة رقم 2، حيث المسجد الذي يرجع إلى عصر الإمارة مظلّل وسط مبنى الكاتدرائية، وهذا في حقيقة الأمر افتراض، طبقاً لرؤية تقريبية، انطلاقاً من دراسة أعدتها كلارا دلجادو باليرو، وبالنسبة لقطع ملموسة وصلتنا من المسجد هناك فوّهة بئر عليها نقوش كتابية توجد في متحف الآثار بالمدينة (طليطلة) إذ يشير النص إلى أحد ملوك الطوائف إسماعيل الظافر وإلى عام 1032م (لوحة مجمعة 12-1).

1 - مسجد السلبادور:

رأينا فيما سبق ذكر اسم هذا المسجد في «**الحوليات الطليطلية**»: «كنيسة سان سلبادور التي كانت للمورو، وكانت مسجداً حتى عام 1153م»، لكن لا نعرف على وجه اليقين ماهية التعديلات المعمارية عندما أصبح المبنى كنيسة، ومع هذا نقول إن المبنى احتفظ باتجاهه القديم الذي كان في عصر المسلمين، مثلما حدث في البداية مع مسجد الباب المردوم، وبالتالي يبدو جلياً البُعد الاقتصادي في عملية التحويل، هذا التوجه - حيث السهم بين الجنوب والشرق - هو نوع من الأمور الجديدة التي فرضت في المساجد القرطبية: فونتانار، مدينة الزهراء وسانتا كلارا، ويلاحظ أن المبنيين الأخيرين قد شيّدا خلال القرن العاشر، الأمر الذي يمكن أن يشير إلى أن المسجد الطليطلي ربما شيّد خلال هذه الفترة (كلارا



دلجادو)، ومع ذلك فإن وجهة النظر هذه لا تتواءم مع الاتجاه الذي عليه المسجد اللاحق، الباب المردوم (999م)، ذلك أن السهم أقرب إلى الجنوب منها إلى الشرق، أي على شاكلة المساجد القرطبية الأولى التي كانت وجهتها تميل نحو الجنوب (فيلكس إيرنانديث). شهدنا في الفصل الأول أن منفذي المساجد يمكن أن يقعوا في أخطاء تتعلق باتجاه المسجد يصعب فهمها، وبالتالي ففي كثير من الأحوال لا يجب أن نرجع الأمر إلى فترات تاريخية بعينها، ومن الأمثلة الدالة على ما نقول مسجد تورنريّاس، ذو الاتجاه الجنوبي الغربي، وكذلك مسجد فونتانار، فرغم أن السهم الخاص به يقع بين الجنوب والشرق فإنه يرجع إلى ما بين القرن التاسع والقرن العاشر.

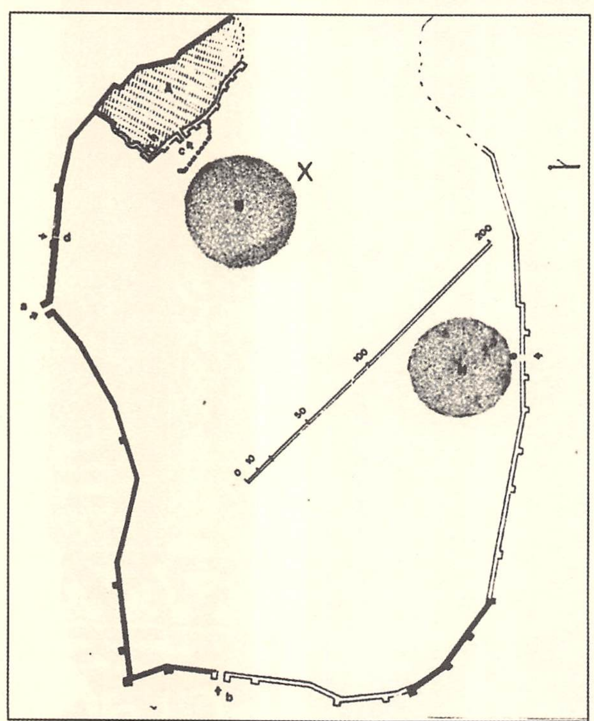
يلاحظ أن اعتبار السلبادور مسجداً يقوم في الأساس على وجهة المبنى، وعلى العقود الحدوية التي كانت في الرواق الرئيسي وكذا لوحة التأسيس العربية التي تتحدث عن بناء بلاطة عام 1041م من أموال الأحباس، وقد ظهرت هذه اللوحة في المصلّى المجاور سانتا كتالينا (ف. كوديرا)، وهو عبارة عن بلاطة غير واضحة الموقع. وتشير اللوحة المذكورة إلى أن بناء هذه البلاطة كان في سبيل الله جل جلاله وبمساعدة القائمين على رعاية الإرث الذي خلفه كل من عبد الرحمن بن محمد بن البرولا، وقاسم بن حلوّن، وجاء ذلك خلال شهر رجب لعام 432هـ (7 مارس – 5 أبريل عام 1041م) ورحم الله كل من ساهم فيه وصلى فيه وكل من قرأ هذه اللوحة، وصلى الله على محمد. تحدثنا هذه البلاطة عن الزيادة في مساحة المسجد القديم، الذي يبدو في هذه الحالة أنه مكون من ثلاثة أروقة من الصنف البازليكي (لوحة مجمعة 13:1)، وهذه عادة متبعة في العمارة الدينية الأندلسية. لم يكن لمسجد السلبادور صحن رغم موقعه في حي عربي مهم، وبالتالي فإن مئذنته هي جزء من الحائط الشمالي لحرم المسجد، في الزاوية الشمالية الغربية، وهو مبنى يخرج عن المخطط البازليكي، مقارنة بالموقع الذي كانت عليه المآذن، في الشمال الشرقي، الخاصة بالمساجد القرطبية، أي مسجد فونتانار وسانتا كلارا. هذا الموقع الشمالي الغربي هو الذي عليه مآذن مسجد لاماجدالينا في جيان ومسجد أرشيذونة. هذا النمط الذي عليه مسجد السلبادور، أي الأروقة الثلاثة والمئذنة في البداية وبدون صحن، نجده في مسجد ضيعة ثنتينو في قضاء مرسيّة، وكذلك في أرشيدونة (ملقة).

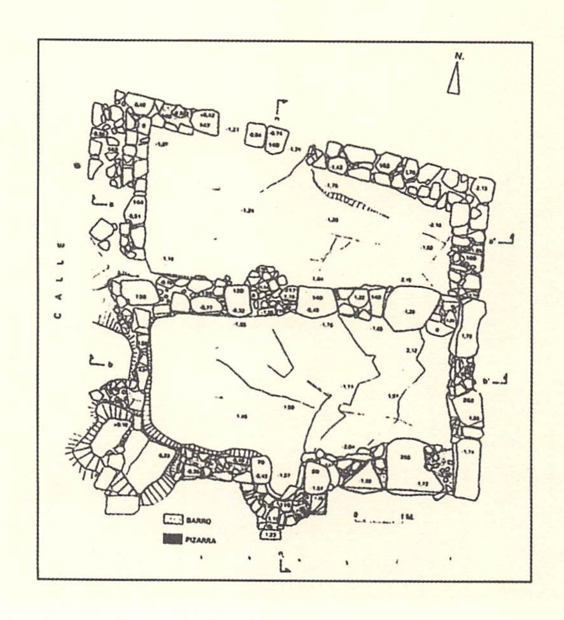
كان جومث مورينو هو أول من درس المسجد بشكل جاد، وافترض أنه يتكون من خمسة أروقة، من الصعب تصورها في المخطط الحالي الذي يبلغ طول ضلعه 18م، أي يكاد يكون مربعاً غير منتظم، فالبلاطة الرئيسية اليوم هي ضعف البلاطتين الجانبيتين من حيث المساحة، أي من 4م عرضاً؛ وعن الأعمدة لم يصلنا إلا سبعة، حجرية، في مجموعة العقود اليمنى الجانبية، وهي تضم عموداً مربعاً قوطياً مزخرفاً في واجهاته الأربع، وهو أول عمود في الجنوب الشرقي (لوحة مجمعة 14: 1). أما الأعمدة الباقية فهي عبارة عن أبدان رومانية مجزأة (3) إذ يوجد في بعضها بعض القطع الخشبية، وكذلك الأمر في تيجانها (4) (5) ماعدا ما يتعلق بالعمود المربع المذكور، على الشاكلة القوطية، والذي يبدو في شكل سُنْبلي (6). تتكئ العقود مباشرة على حدائر موشورية من الحجر وليس لها حليات معمارية مقعرة nacela (لوحة مجمعة 13: 4)، أما المسافة بين الأعمدة فتتراوح بين 1.57م إلى 1.80م (1)؛ العقود حدوية من النمط الأموي الكلاسيكي، مع بداية الانحناء عند منتصف القطر ويبلغ ارتفاعها 5.40م حتى انحناءة بطن العقد، وحتى الخط العلوي لكتل الحجارة الخاصة بالحلية المعمارية المتموجة فإن الارتفاع يبلغ 3.85م. إذا ما استثنينا السنجة المفتاح الحجرية نجد أن العقود كلها من الآجرّ، ولها طبقة رقيقة جداً من الملاط، كما أنها مشرشرة، حيث قوالب الآجرّ مقطوعة في أغلبها على شكل إسفين، ولا نكاد



نلحظ وجود المونة سواء من الجصّ أو الملاط، أي أن ذلك على طريقة عقود المسجد الجامع بقرطبة، ومغاير لما عليه عقود مسجد الباب المردوم؛ وابتداء من هذا المسجد الأخير نجد العقود المدجَّنة الشديدة الانحناء في المدينة كافة، إذ تلعب فيها طبقة الملاط، بين المداميك، دوراً مهماً في درجة الانحناء، الأمر الذي يمثل وجود فاصل زمني مهم بين المسجدَين، ويلاحظ أو البوائك في السلبادور ربما تسير على شاكلة المسجد الجامع في المدينة، وهنا يمكن ملاحظتها في المصلّى محل الدراسة، سواء كان يرجع إلى القرن التاسع أو القرن الذي يليه، ومعنى هذا أنه أول مسجد إسباني إسلامي معروف بأن عقوده هي بالكامل من الآجرّ. الجديد هنا يتمثل في السنجة المفتاح من الحجارة كوسيلة لتدعيم الانحناء، كما أن شكله الذي يشبه الأسفين يساعد على ميل قطع الآجرّ، إذ تتلاقى امتداداتها، على ما يبدو، في منتصف خط الدائر؛ وإجمالاً للقول هي عقود شديدة الانحناء، بدأت في قرطبة خلال القرن التاسع؛ يلاحظ أيضاً أن السنجة الحجرية هي نموذج قديم جداً رصده خ.م. دي ناباسكويث في أثر قديم في جابيالا جراندي Gabialag (غرناطة)، وقد ظهر في مسجد ويلبه، المنستير، وكذلك في عقود مسجد سانتا ماريا دي لا غرناطة دي لبلة؛ ولما كانت هذه العقود تماثل ما عليه دار العبادة ذات الطراز البازليكي، فإن مسجد السلبادور يعتبر فريداً، من حيث المسقط الرأسي في العمارة الدينية الإسلامية، وهذا نموذج يجب أن نضعه في الحسبان عندما نتذكر عقود «الصالون الكبير» بمدينة الزهراء الذي قام بترميمه فيلكس إيرناندث (لوحة مجمعة 13: A)، ومن شبه المؤكد أن هذا قد بدأ في حرم المسجد الجامع بهذه المدينة الملكية. ومن الملامح القديمة في عقود مسجد السلبادور نجد جومث مورينو يشير إلى اختلافات بالنسبة لعقود دور عبادة مسيحية، في نظره، جرى إنشاؤها بعد الغزو، وهي سان سباستيان وسانتا إيولاليا وسان رومان، إذ تضم جميعها الحليات المعمارية المتموجة والطنف من الآجرّ؛ يلاحظ أن الكتلة الحجرية الخاصة بالحلية المعمارية المتموجة في مسجد السلبادور متكررة في مسجد الباب المردوم لكنها هنا، وكذا في مسجد تورنرياس، ذات شكل صليبي لأسباب بنيوية.

ننتقل إلى المئذنة، (لوحة مجمعة 13: 3، رسم نشرته كلارا دلجادور، ولوحة مجمعة 15) فنجد أنها شيدت بالكامل من الكتل الحجرية الصلدة الرومانية أو القوطية إذ يلاحظ أن بعض هذه الكتل، في القطاع العلوي، توجد فيها حروف لاتينية ربما كانت علامات سجلها الحجّارون. يبلغ ارتفاع الجزء القديم 10.10م، ويلاحظ أن الجزء العلوي الذي يبدأ عند إفريز حجري مزخرف يبلغ ارتفاعه 2.39م. وفوق هذا الجزء جرى وضع الطابق المخصص للجرس وهو من الآجرّ الحديث، وربما كان قد حل محل الطابق المخصص للمؤذن، هذا إذا ما كان هذا الطابق قائماً في مآذن المدينة. مخطط المئذنة مربع، طول ضلعه 2.44م وله عمود مربع في الوسط طول ضلعه 1.1م وقد أعيد بناؤه بالكامل من الآجرّ مثلما هو الحال بالنسبة لسقف السلّم إذ يرجع كلاهما إلى العصر المدجّن، إذ نجد القباب الفالصو الناجمة عن تقريب المداميك، وربما جرى تنفيذ ذلك عندما أصبح المسجد داراً مسيحية للعبادة. ربما كان نمط السلّم في المبنى القديم للبرج عبارة عن ألواح من الخشب التي تتكئ على برور بعض الكتل الحجرية في البناء من الداخل (لوحة مجمعة 15: 5)، أما الإضاءة فهي من خلال نوافذ صغيرة ذات عتب من الكتل الخشبية على النمط القديم للمزاغل في الحصون الإسلامية (5-1)؛ نلاحظ كذلك وجود مثل هذه النوافذ في الحوائط المطلة على الشارعين، أما المدخل إلى المئذنة فهو من البلاطة الجانبية اليمنى. وأياً كان الموقف فإن هذا البرج، الذي تعرض لتعديل شديد من الداخل، ربما كان قوطياً أو مستعرباً جرت الإفادة منه عند بناء المسجد وربما كان شاهداً على





لوحة مجمعة 11-1:

مسجد مدينة باسكوس (طليلطة).

1

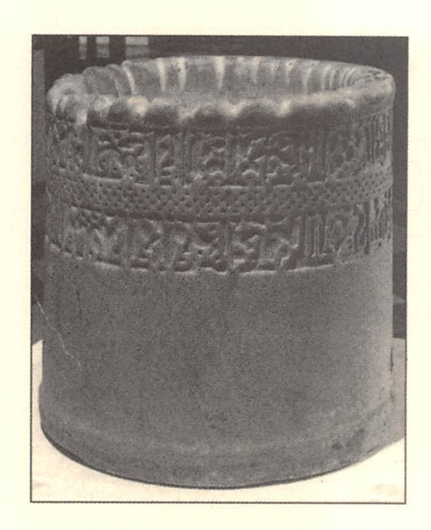
1-1

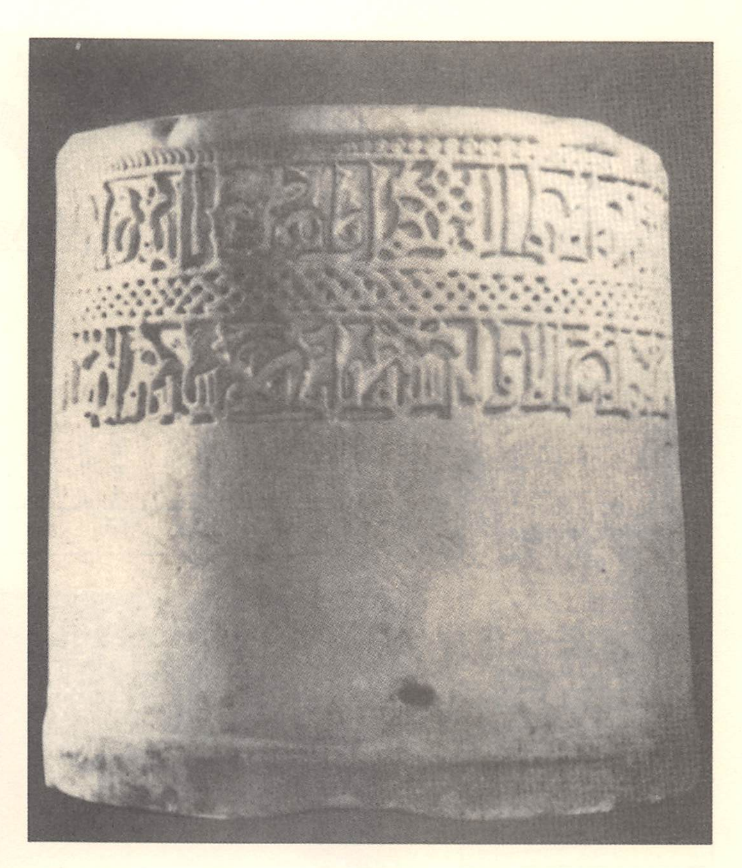
Absides de ladrillo castellanos. 1, Peñarandilla (Salamanca); 2, Olmedo (Valladolid); 3, Mojados (Valladolid); 4, San Lorenzo de Sahagún; 5, La Arbada (Salamanca); 6, Fresno el viejo (Valladolid); 7, Templos de Toledo; 8, El Salvador de Toro; 9, San Román de Toledo.

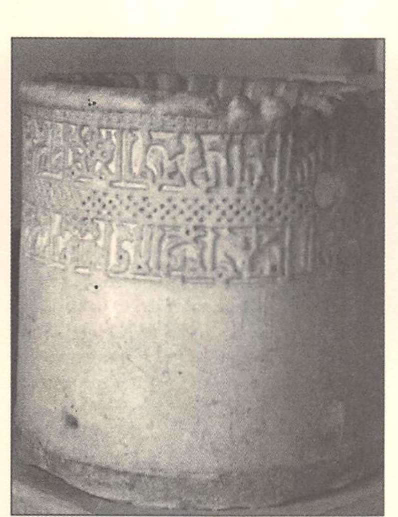
2

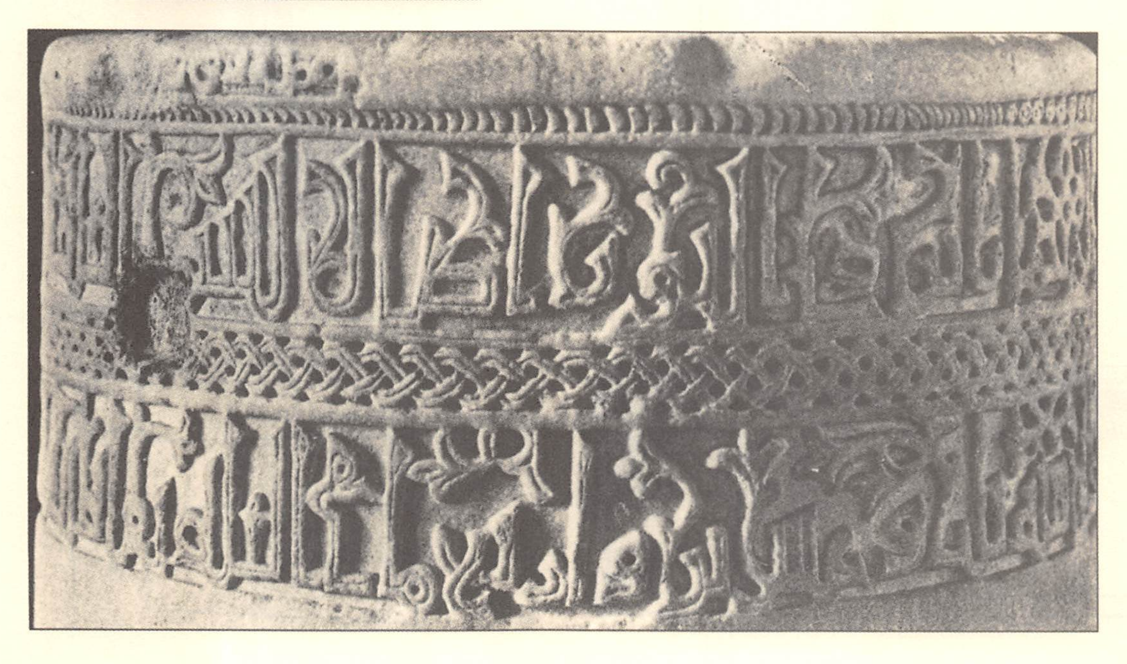
لوحة مجمعة 12:

المذبح المدجن في مسجد الباب المردوم. (2). سانتا ليوكاديا، طليطلة (1).



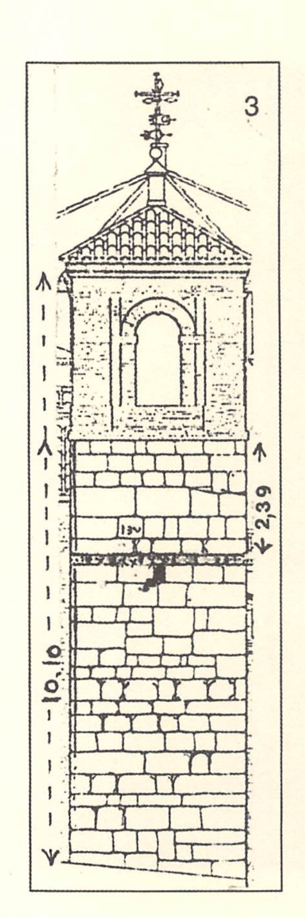


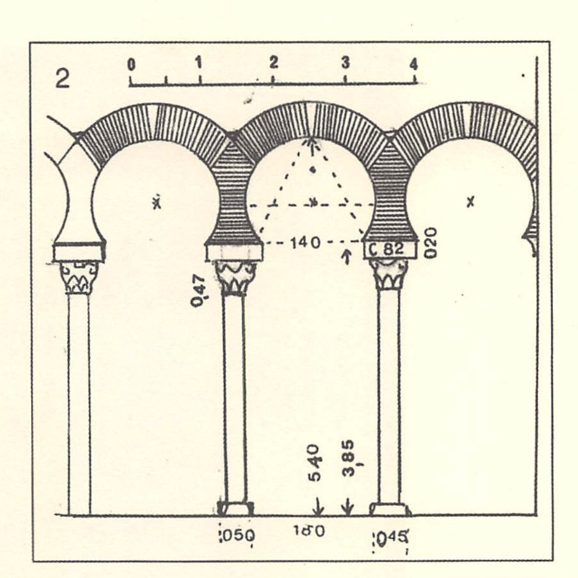


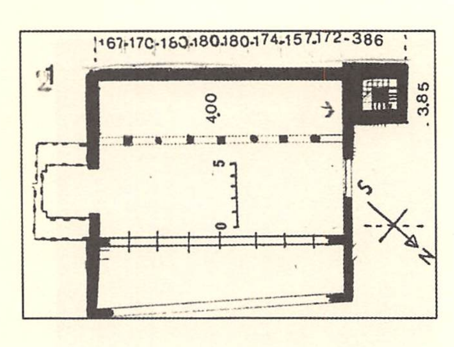


لوحة مجمعة 12-1:

فوهة بئر في المسجد الجامع الطيطلي، ترجع إلى عام 1032م.



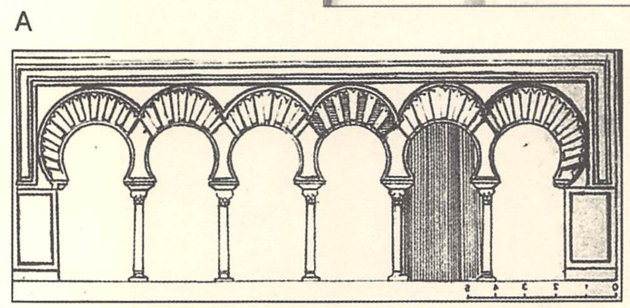


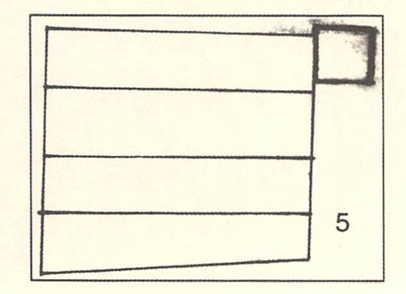


4



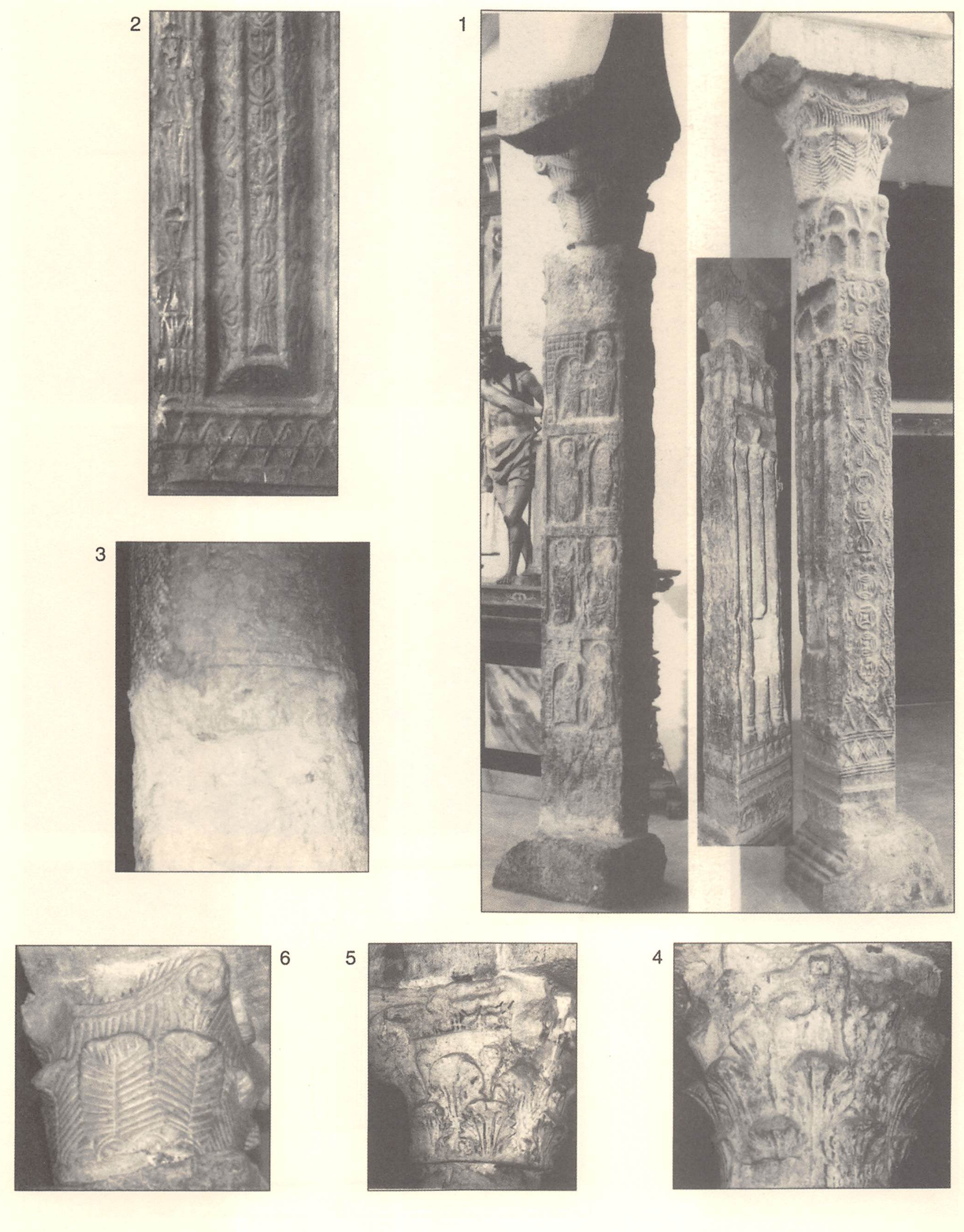
A





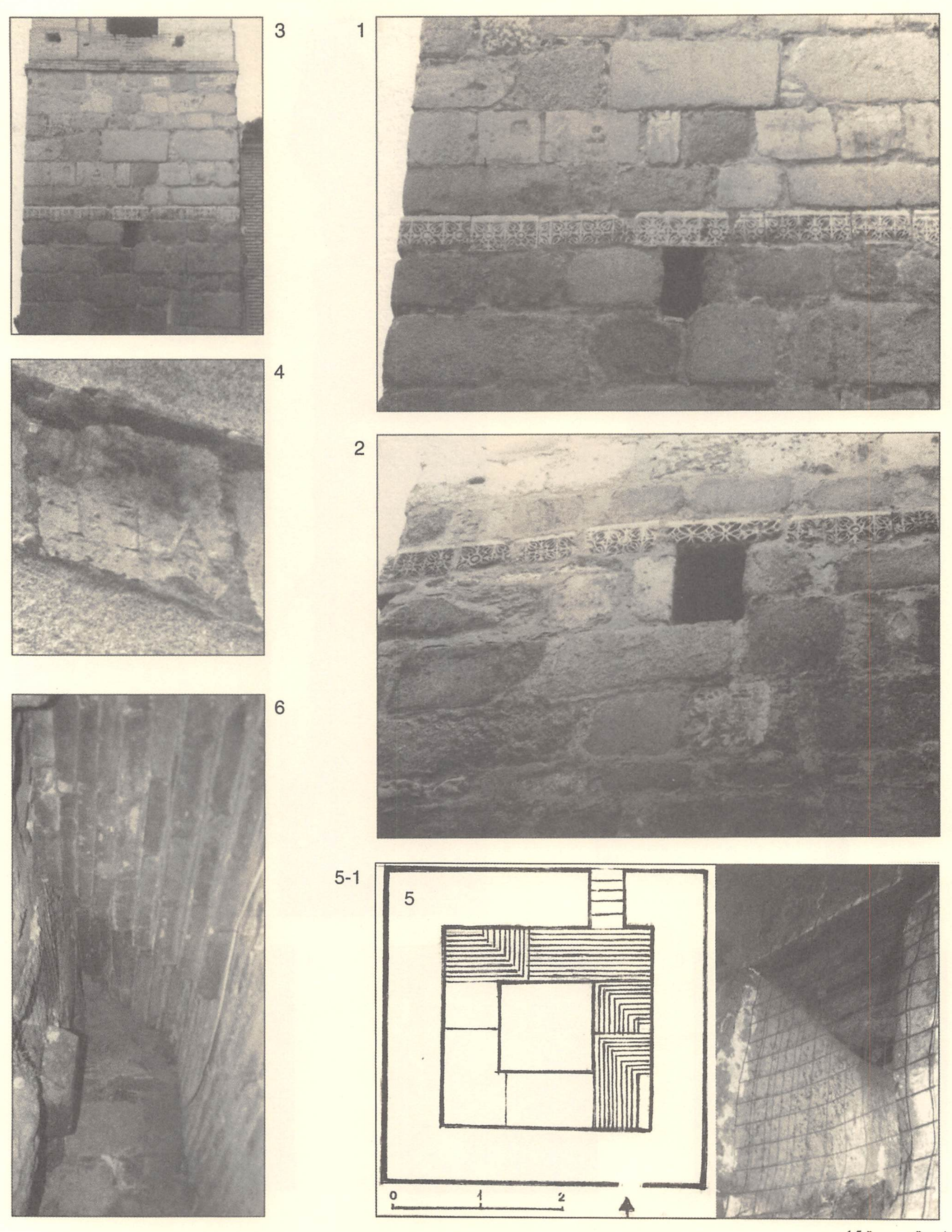
لوحة مجمعة 13:

مسجد السلبادور.



لوحة مجمعة 14:

قطع رومانية وقوطية جرت الإفادة بها في مسجد السلبادور.

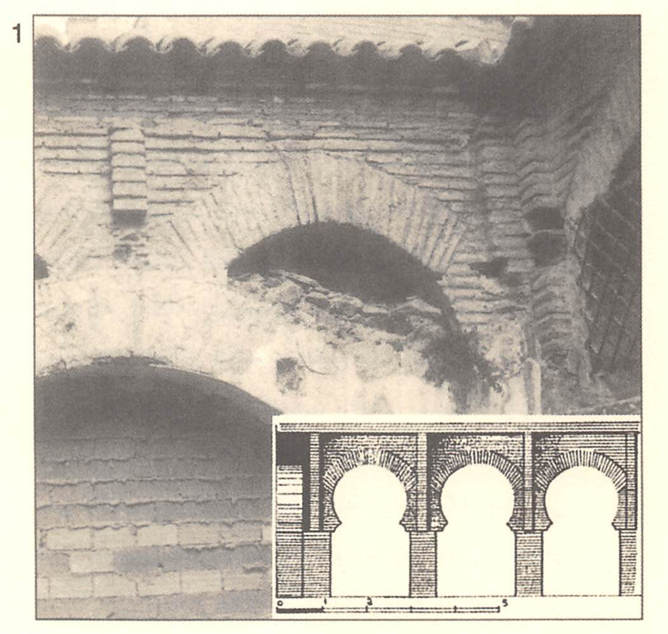


لوحة مجمعة 15:

مئذنة مسجد السلبادور.

A

1





2

لوحة مجمعة 15-1:

صحون كنائس؛ A كنيسة السلبادور بطليطلة؛ 1 : سان أندرس بطليطلة، 2: سانتا كلارا لاريال بطليطلة.



ذلك الإفريز الزخرفي الذي يوظف بالحوائط الأربعة، فوق النوافذ، وهذه لغة جمالية غير غائبة عن العمارة القوطية، ثم المستعربة بعد ذلك في الشمال، ومع هذا يقول جومث مورينو عن هذه الزخرفة في برج السلبادور ربما كانت لاحقة على العصر القوطي. نرى عادة هذا النمط من الحجارة كمواد أعيد استخدامها وكانت من بوابات ومنازل خاصة في المدينة، كما نجدها من الخارج في الحوائط، الخاصة ببرج سان بارتولوميه، لكن الكتل الحجرية موضوعة هذه المرة حسبما اتفق، لكن وجوهها المزخرفة مرئية، ومن المؤكد أنها قوطية. في نهاية المطاف نقول إنه بقيت من السلبادور كتلتان حجريتان مزخرفتان وهي كتل قوطية (لوحة مجمعة 14: 2) ذلك أن بعضها وبعض التيجان، من الأسلوب نفسه، جزء من عقود حدوية في صحن منزل خاص مجاور للمصلّى، ويرى تورس بالباس أن ذلك ربما كان من صحن المسجد، رغم أن ذلك الجزء الذي يقع في الجنوب الشرقي للجزء المسقوف يفتقر لنماذج سابقة. وما بقي في هذا الجزء من الصحن حتى اليوم هو واجهة عقدين حدويين من الطراز الأموي، إضافة إلى منبت عقدين آخرين من النمط نفسه في الأطراف، وهي كلها عقود من الآجرّ، مع إضافة تتمثل في طنف خاص بكل عقد وفوقها جميعها نجد قطاعاً من الكوابيل modillones المشيّدة من الآجرّ المتدرج، على شاكلة مسجد الباب المردوم (لوحة مجمعة 15-1 A)، وباستثناء هذه الكوابيل نجد أن هذه البائكة تتكرر في الصحن الذي تمت إضافته لدار العبادة المدجَّنة سان أندرس، وهذا ما سنراه بعد ذلك، ثم نجدها في صحون دير سانتا كلارا لاريال بالمدينة نفسها (لوحة مجمعة 15-1: 1، 2، بالنسبة للصحون المدجَّنة انظر اللوحات المجمعة 4-5، 4-6 في الفصل الأول).

وفي نظري، فإن البوائك في صحن مسجد السلبادور هي من أعمال الفن المدجّن، ربما ترجع إلى القرن الثالث عشر، لكن ذلك لا يحول دون أن نرى فيها صدى لصحن بعض المساجد الطليطلية السابقة على عام 1085م، وقد عالجت هذا الموضوع - تزامن صحن المسجد والصحن المدجّن - في الفصل الأول من هذا الكتاب، وخلاصة القول، نعود إلى أروقة المسجد خلال القرن العاشر لنجد أن مخططه في نهاية القرن الحادي عشر يمكن أن يكون ذلك الذي نراه في اللوحة المجمعة 13 تحت رقم 5، أي أنه دار للعبادة مكونة من أربعة أروقة، وهذا أمر غير معتاد في المساجد.

2 - مسجد الباب المردوم:

يكمن تفرّده في مخططه على شكل علامة + في صورة مربع لا يزيد طول الضلع فيه عن ثمانية أمتار على النمط البيزنطي القديم، وبذلك يكسر القاعدة التقليدية الطليطلية المتمثلة في دور العبادة البازليكية النمط والمكونة من ثلاثة أروقة أو أربعة، أو خمسة ولكن بشكل استثنائي في المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا؛ ويتكرر الشكل الصليبي الذي شهدناه في مسجد تورنريّاس، لكنه أكبر بقليل، ويبدو أنه ذو طبيعة خاصة وقائم في الطابق الثاني، وعكس هذا نجده في مسجد الباب المردوم (لوحة مجمعة 16: 1 مخطط جومث مورينو) حيث كانت هناك واجهتان رائعتان تطلان على الشارع وفي كل واجهة ثلاثة أبواب (6)، وبالتالي فإن المصلّى خال من هذه الأبواب، ويلاحظ أن جدار القبلة من الخارج يخلو من العقود اللهم إلا البناء من الدبش المصحوب بمداميك من الآجرّ (7) (8)، كما أن فراغ العقد المركزي للمحراب غير موجود. ويلاحظ



أن المخطط (1)، مثل مخطط مسجد تورنريّاس (3) ينقصه، كما شهدنا، مفهوم الشكل البازليكي المكون من ثلاث بلاطات، أوسطها أكبرها، كما أنها مستطيلة، وهي بلاطات عادية ولها صدر مستقيم، وهذا يمكن تفسيره، في رأي بعض الباحثين، بوجود تأثير خارجي، ربما كان بيزنطياً، طبقاً لجومث مورينو، وهو الباحث الذي صمت عن ذكر نماذج محددة لهذا الصنف من المخططات التي لوحظت في مناطق أخرى من العالم الإسلامي، ذكرها تورس بالباس في هذا السياق وهي: مسجد بوفتاتة في سوسة، (ق9)، (12) إضافة إلى مصلّيات أخرى أو مباني دينية في القاهرة، مثل ضريح شريف طباطاطة الذي درسه كروزويل، وهذا يقودنا إلى الضفة الغربية لنهر الأردن حيث مسجد Balh (11) الذي درسه جولومبيك وأشار إلى أنه يرجع إلى القرن التاسع، وهذا النموذج مهم جداً ومناسب، ذلك أن فراغاته مفتوحة أما حائط القبلة فهو مغلق كما هو الحال في مسجد الباب المردوم. ويضيف ج. كينج إلى هذه النماذج مصلّيات أخرى مشرقية من النمط نفسه، وإلحاقاً بما سبق نأتي هنا بنموذج يعتبر تقليداً لمسجد الباب المردوم أو مسجد تورنريّاس وهو زاوية سيدي قاسم الزليجي بتونس، الذي شيد خلال القرن الخامس عشر (دولاتلي).

نعود إلى السياق الغربي، في الإطار المسيحي، لنرى أنه تم الصمت على ما يبدو، عن ذكر كنيسة سابقة على العصر الروماني تسمى سيلوس، طبقاً لرسم كروكي لـ. خ. فونتين، حيث المخطط مكون من تسعة فراغات وأربعة أعمدة مركزية أو المصلّى القديم المسمى جير ميجني دي بري، وفي هذه الحالة يلاحظ أن الفراغ المركزي أكبر من الوحدات الباقية، وهذا من الشائع في الاستخدامات البيزنطية. هناك طريق آخر للتأثيرات طرحته منذ سنوات مضت ألا وهو وجود بعض الأجباب أو الصهاريج الغربية التي تضم هذه الفراغات التسعة المتساوية، ففي قرطاجنة نجد الصهريج البيزنطي Majorum، ويلي ذلك جب في صحن المسجد الجامع بقرطبة في توسعة المنصور بن أبي عامر (9-1) إضافة إلى جب مارمويّاس (ملقة) خلال نهاية القرن التاسع وبداية العاشر (9-2)، لكن النموذج هذه المرة مصحوب بعقد حدوي، واستمرت هذه المخططات في بعض الأجباب الإسلامية الغرناطية (9-4)؛ ويلاحظ أن النموذجين الثاني والثالث، على شاكلة مسجد بوفتاتة بسوسة (12)، تضم أربعة أكتاف على شكل علامة + في الوسط متوافقة مع الأعمدة المربعة المضافة في الحوائط الأربعة. وهنا أيضاً يمكن الإشارة إلى التصميم الخاص لبعض الصهاريج البيزنطية في شمال أفريقيا مثل صهريج إيبونا (9-3) طبقاً لمخطط أس. جسل، حيث نجد الأعمدة المربعة في الحوائط الجانبية تبدو كأنها دعامات responsiones، وتتخذ شكلاً مستطيلاً أو على شكل حرف T وهو نفس ما نراه داخل مسجد الباب المردوم، وكذا في مسجد تورنريّاس بشكل خاص، وتتوافق هذه الحالات في وجود الكوّات الظاهرية أو العقود الغائرة الواقعة بين الأعمدة المربعة في الأطراف، وهذا نمط من العمارة (أي فراغ بسيط ذو مخطط على شكل علامة + أو فراغ مكون من تسعة فراغات ترافقها الأعمدة المربعة التي تحدثنا عنها والعقود الكوّات) نقول هذا نمط من العمارة أصبح شعبياً، ابتداء من القرن الحادي عشر، في القاهرة وتونس والمغرب وفي إسبانيا خصوصاً، وهو بمثابة مصلّى بسيط أو كمكان للرباط أو مصلّى أو صومعة.

إذن نجد أنه فيما يتعلق بالتأثيرات، أي المخطط المكون من تسعة فراغات، فإن مسجد الباب المردوم تكتنفه صعوبة عندما نربطه بحالة أو حالات سابقة عليه؛ فهذا النموذج البيزنطي الخاص بالأجباب لا نستبعده، رغم أننا نرى مصلّيات إسلامية على الشاكلة نفسها في شمال أفريقا والمشرق وهي لكثرتها تشير إلى إمكانية قبولها كتأثيرات في المصلّى الطليطلي؛ فأن يكون في طليطلة مسجدان لهما المخطط نفسه - فراغات



تسعة - وهذه عمارة مناسبة، بسبب المقاوم المعادل Contrarresto، لأي نمط من الإنشاءات ذات المقياس الصغير (مثل الأجباب وغرف الحمامات apodyterium والأضرحة والمصلّيات وكذا، في طليطلة، في النواة الرئيسية لحصن قصر جاليانا) فهذا يستلزم أن يكون في المدينة مبان أخرى زالت من الوجود ولا نعرف عن تاريخها شيئاً وربما كانت قوطية أو مستعربة. أشرت في صفحات سابقة إلى مخطط مفترض على شكل الصليب اليوناني، بدا من خلال تطبيقات تقنية الجيوتكنيك أنه كان، أو لازال، قائماً تحت مخطط المسجد الجامع في المدينة، وربما كان دار العبادة القوطية المسماة سانتا ماريا؛ وأياً كان الموقف فهذا لا يقلل من القيمة المعمارية لمسجد الباب المردوم حتى ولو كان يرجع في أصوله إلى صهاريج بسيطة أو فراغات ذات طابع نفعي، وقد رأينا سابقة لهذا في جسر المياه الروماني، لوس ميلاجروس، في ماردة، ومعادله المتمثل في العقود المتراكبة في المسجد الجامع بقرطبة، وانطلاقاً من الجب ذي الأروقة الخمسة ومن العقود الحدوية التي نجدها في منزل بيليتاس في قصرش نتساءل: أليس هذا، في سياقه الشكلي، هو الصورة الحية لمساجد مكونة من أروقة خمسة؟ إن التوافق في المخطط بين مسجد بوفتاتة، تونس، ومسجد الباب المردوم يمكن شرحها من خلال الأجباب ذات الطابع البيزنطي التي يمكن العثور عليها في أي بقعة من حوض البحر الأبيض المتوسط، ففي محافظة غرناطة، (ق16)، هناك بعض الحمامات الإسلامية التي أعيد تأهيلها لتكون مسجداً (جومث مورينو كاليدا) كنوع من التحقير.

تزين مسجد الباب المردوم من الداخل والخارج عقود وزخارف إسلامية رائعة انتقلت من عمارة الحجر إلى عمارة الآجرّ، وهذا الصنف من انتقال مادة البناء هو ذو طبيعة معاكسة لميلاد العقد المفصّص الخلافي في قرطبة، حيث نراه مترجماً هنا بأنه من الحجارة، وهو العقد المفصّص العباسي المشيد من الآجرّ؛ يضم العقد المفصّص في ذلك المصلّى الطليطلي ثلاثة أو خمسة فصوص، لا أكثر، وهذا موروث قرطبي لا جدال فيه، هذه العقود هي بمثابة أيقونات مقدسة منذ ظهورها في قرطبة القرن العاشر. وبالنسبة للعقد الحدوي الشديد الانحناء، نقول إنه من الناحية التقنية مماثل للعقد القرطبي المشيد من الآجرّ، غير أن درجة الانحناء فيه تتغير لتصل إلى 2/1، ودائماً ما نراه مشرشراً (لوحة مجمعة 17، من 1 حتى 6)، إلا أن هناك اختلافا جوهريا يتمثل في أن الآجرّ الخاص بالعقود من الداخل مغطى بطبقة رقيقة من الجصّ الأبيض (لوحة مجمعة 18)، بينما من الناحية الخارجية، في الواجهات، نجد أن العقد وباقي الزخارف، التي جرى تنفيذها باستخدام الآجرّ، مكشوفة مثلما هو الحال في مداميك الدبش (لوحة 19، 20 رسم إيورت)، وهذا يعني الاعتراف بهاتين المادتين كمواد بناء نبيلة، وهذا ما نشهده لأول مرة في المنشآت الإسبانية الإسلامية، أي أنها تميل إلى الخط الروماني المتأخر أو البيزنطي وليس إلى الخط العربي المشرقي. سوف يؤدي وجود مادة البناء هذه في مسجد الباب المردوم إلى التأثير على المباني المدجَّنة كافة في هذه المدينة.

كان من غير المتصور، في إطار الفترة الزمنية التي نتحدث عنها، عام 999م، أن يكون هناك لقاء في المخطط بين الفراغات التسعة وبين القباب ذات الأوتار على النمط الخلافي الذي نجده في قرطبة، ذلك أنها مختلفة فيما بينها (لوحة مجمعة 4: Unde .C، ولوحة مجمعة 21: 1، 2، 3 طبقاً لإيورت)؛ فالقباب الثلاث الكائنة عند مقصورة المسجد الجامع بقرطبة (عصر الحكم الثاني) إذا ما ضربناها في ثلاثة، فسوف يكون ا لناتج متمثلاً في مجموعة من القباب المرتبطة بالقبة المركزية الأكبر (لوحة مجمعة 16: 13)، الأمر الذي يؤثر على منابت الأوتار الثنائية، ونشوء ذلك في النقطة المتوسطة لأضلاع المثمن في القاعدة بدلاً من التلاقي في زوايا هذه الأخيرة، طبقاً للنموذج القرطبي،

وليس أقل اعتسافاً من المخرج السابق ما نراه في القبة المركزية، عند بداية البلاطة (14) والتي جرى تصميمها لتكون بمثابة الرئيسية أو المصلّى الكائن أمام المحراب في المسجد القرطبي، وبالتالي فإن هذه القبة، في طليطلة، تصبح خارج التدرج أو تكون في مرتبة ثانية؛ أضف إلى ما سبق أن الأوتار أو العقود الخاصة بهذه الإنشاءات تتسم بأنها حادة، بدلاً من نصف الدائرة الذي عليه القبة القرطبية الكائنة أمام المحراب، ومع هذا، طبقاً لما يقوله تورّس بالباس، فإن القبتين المجاورتين لهما بهما درجة الانحناء التي نراها في مسجد الباب المردوم، وهذا نموذج تكرر في طليطلة في مصلّى بلين دي سانتافي الذي ربما شيد خلال القرن الحادي عشر كما سوف نرى لاحقاً. وحتى نتوصّل إلى جمالية للسقف متنوعة، أو مسلية، مع ما يسبق ذلك من وجود القبو القرطبي في مصلّى بيابشيوسا (لوحة مجمعة 21: 5) سيتوجب علينا أن ننتظر ظهور أقبية المقربصات الجصّية خلال القرن الثاني عشر (لوحة مجمعة 21: 6، 7) التي نرى فيها، أحياناً، ابتداء من المسجد الجامع في تلمسان، تلك الوردة التي نراها في مركز المصلّى الطليطلي، وكذا في دور العبادة المسيحية، المشيدة من الحجارة، وهي Almazan وتورّي دل ريو، والمصلّى الفرنسي سان بلاز. يتولّى الآجرّ والجصّ إخراج هذا السقف الذي يشبه سجادة فيها نجوم زخرفية ليس لها دور معماري، غير أنها تقوم بالوظيفتين في قرطبة أي المعمارية والزخرفية. وهنا نجد ل. جولفن يقدم لنا تأويلاً جريئاً للأقبية الطليطلية إذ يرى أنها ليست انتحالاً، من الآجرّ، من القرطبية المشيدة من الحجارة، بل العكس تماماً، فالطليطلية هي نتاج قريحة ظهرت في طليطلة في تاريخ غير محدد وجرى تقليدها، باستخدام الحجارة، في قرطبة في عصر الحكم الثاني، في المسجد القرطبي. وحقيقة الأمر فإن هذه النظرية تتوافق مع الطرح الذي ساقه أ. ليزن حول العمارة الخاصة بالأغالبة في إفريقية حيث يلح فيها على أن التقنية الإنشائية الخاصة بالآجرّ في المشرق قد انتقلت إلى الحجر، ومن الحالات المحددة في هذا السياق القباب ذات الأوتار في المسجد الجامع بالقيروان وفي المسجد الجامع المعاصر له في تونس؛ هذه المزاوجة بين الآجرّ والحجارة في الأقبية هي واحدة من سمات العمارة الإسلامية في إسبانيا وهذا موضوع بحثي لم ينته بعد.

يأتي تساؤل بالنسبة لمسجد الباب المردوم وهو ما إذا كان كل هذا الزخرف الذي نراه في مسجد صغير أو شبه خاص كان مقتصراً على ذلك المسجد أو أنه حلقة وصل متأخرة، أي منبثق عن دور عبادة طليطلية سابقة اتخذت البصمة المعمارية في عصر الخلافة وتمثلت في مباني رسمية، رغم ضيق الوقت المتاح في هذا السياق، أي منذ عام 975م، الذي يفترض أنه قد انتهى العمل في التوسعة الضخمة التي شهدها عصر الحكم الثاني، حتى عام 999م عندما تم بناء مسجد الباب المردوم، إذ من غير المعقول أن نفترض في هذا السياق وجود نموذج طليطلي سابق على مسجد الباب المردوم. وهنا يمكن أن ننظر إلى حالة قرطبة والمساجد الثانوية فيها خلال النصف الثاني من القرن العاشر وما قد يكون فيها من زخارف على شاكلة المسجد الطليطلي؛ وبناء على كل ما سبق نقول إن مسجد الباب المردوم يختتم القرن العاشر الطليطلي بمجموعة حية ومتنوعة من العناصر الزخرفية وهذا بمثابة الإعلان عن مباني أخرى خلال القرن التالي متفرقة، نجد من بينها مسجد تورنرياس، وكذا مصلّى بلين الذي أشرنا إليه وسان لورنثو، وهي مباني نرى فيها أيضاً بصمة عصر الخلافة القرطبية التي تجسدت هذه المرة في استخدام الجصّ كمادة ذات إمكانيات زخرفية كبيرة، واتجهت كل هذه القنوات نحو عمارة الآجرّ والجصّ خلال القرن الثاني عشر بكامله.

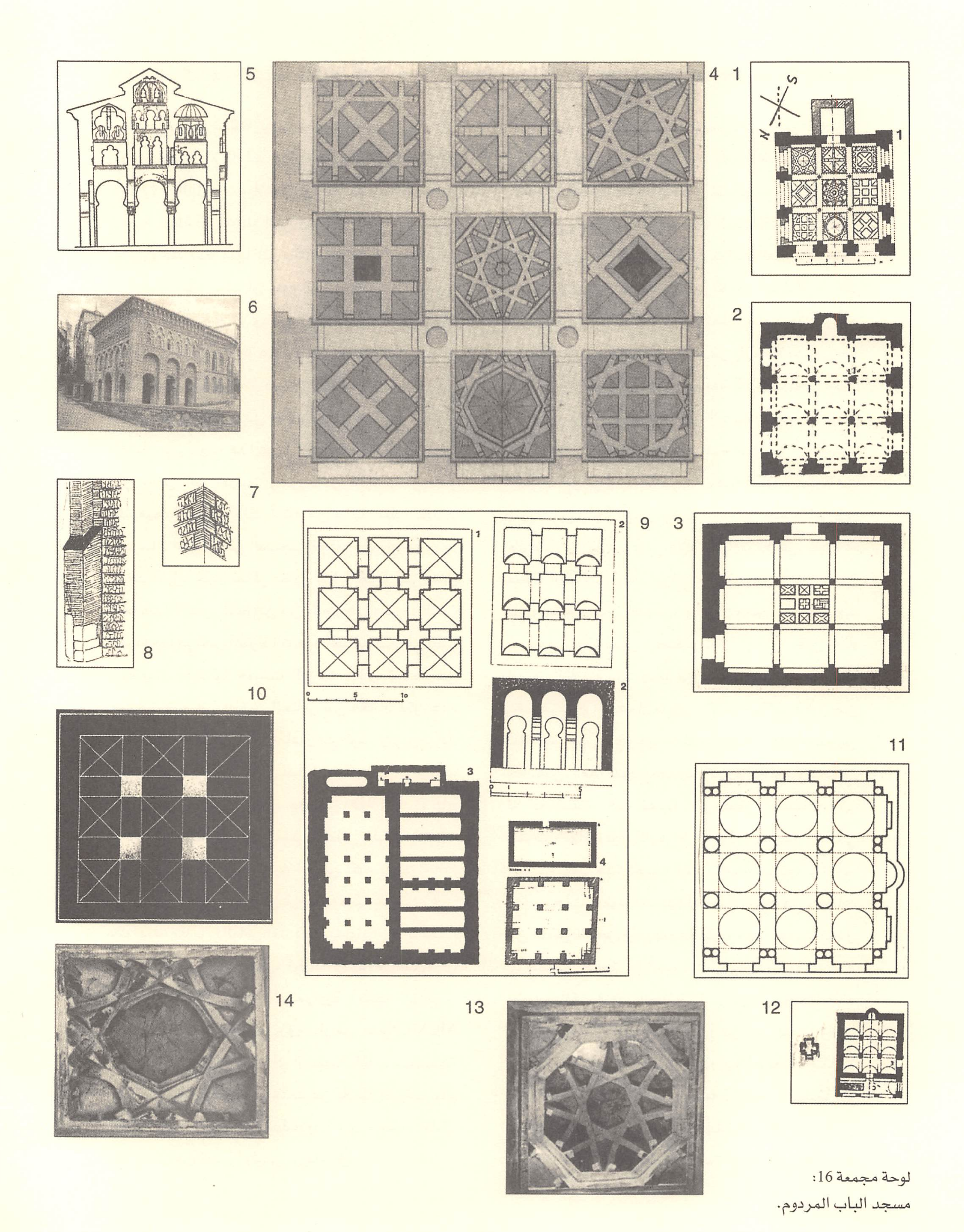
ومن خلال هذه النظرة الشمولية لا تفلت من

مخيلتي ببعض الملامح أو النماذج المعمارية التي توجد في مخطط وواجهات مسجد الباب المردوم، وهذه تساعد على طرح افتراضات فيها جرأة لكنها لا تخلو من مصداقية؛ وهي محاولة أن نعرف فيما إذا كان المبنى الذي نحن بصدد دراسته قد شيد بكامله في التاريخ الذي نراه في اللوحة التأسيسية، طبقاً لقراءة ليفي بروفنسال و أوكانيا خيمنث (لوحة مجمعة 20: 4، 5) أو أنه كان بناء جاء على مرحلتين وهذا يساعدنا على القول بأنه «مسجدان في واحد»، فمن الناحية التخطيطية نجد أن هذا الافتراض يقودنا إلى المخطط رقم 2 في اللوحة المجمعة 16، والخاص بدار عبادة مفترضة قبل ذلك التاريخ ويفترض أن سقفه عبارة عن أقبية أو أقبية مشطوفة طبقاً للأنماط التي نراها في الأجباب التي تحدثنا عنها، منها جب المنصور بن أبي عامر في المسجد الجامع بقرطبة وكذا جب مارمومياس في ملقة، بشكل خاص (لوحة مجمعة 16: 9-2)؛ هنا علينا ألا ننسى أن مسجد تورنريّاس - باستثناء القطاع المركزي - له سقف من الأقبية البيضاوية من الآجرّ؛ وتستند مصداقية هذا المخطط إلى أن المصلّى الحالي الذي نراه اليوم (1) كان قد شيد بالكامل باستخدام الدبش على شكل شرائط واستخدم فيه بعد ذلك نوع من التقوية التي تتمثل في الأعمدة الكبرى المربعة، أو الدعامات البارزة نحو الخارج، والتي يبلغ عددها عشرة، كلها من الآجرّ تحمل كافة الزخارف التي عليها هذا المبنى في الجزء العلوي والمنفذة باستخدام الآجرّ، هذه الأعمدة المربعة والبوائك التي توجد فوقها من الآجرّ تجاور بالملامسة أعمال البناء المستخدم فيها الدبش والتي يفترض أنها قديمة، دون أن يكون هناك أدنى تناسق مع مداميك العقود في الأبواب، وهذا ما نراه بوضوح في الواجهة الشمالية بشكل خاص (لوحة مجمعة 19 ولوحة مجمعة 22: 7، 8، 9، 10)، وهذا النشاز (المتمثل في أنه عمل من الآجرّ الذي يتقدم عملاً آخر من الدبش) إذا ما كان قد نفذ عام 999م، استناداً إلى منطق البناء، فلابد أنه قد نفذ من خلال الربط بين البناءين، طبقاً لما نراه في مباني مدجّنة في المدينة مثل الواجهة الخارجية لباب بيساجرا القديم (لوحة مجمعة 22: 11) أو المذبح المدجّن في كنيسة «كومندا دورس دي سانتياجو» (12)، وهي مبان نجد فيها أن الآجرّ المستخدم في العقود الزخرفية يدخل في بنية الجدار الداخلي. وهناك حل من اثنين: إما أن يكون مسجد الباب المردوم قد بني على مرحلتين عام 999م، أو أنه كما سبق أن قلت «مسجدان في واحد»، كل يرجع إلى قرن مختلف عن الآخر. ولا نستغرب هذه النظرية الأخيرة بالنسبة لمساجد إسبانية إسلامية أخرى بدءاً بالمسجد الجامع في قرطبة حيث نجد في القطاع الشمالي لصحنها (ق 9) عملية دعم باستخدام الأعمدة المربعة التي أضافها الحكم الثاني عام 958م (لوحة مجمعة 22: 1-A ومن الفصل الثاني لوحة مجمعة 108: A) طبقاً لما أوضحه فيلكس إيرناندث، وما يدعم هذا الطرح هو أن المصلّى الطليطلي يتجه صوب الجنوب الشرقي، حيث يلاحظ أن السهم أقرب إلى الجنوب منه إلى الشرق، سيراً على ما كان متبعاً في المساجد القرطبية القديمة، ومنها المبنى الأول للمسجد الجامع بقرطبة ومساجد أخرى صغرى في هذه المدينة خلال القرن التاسع، وعلى ذلك فإن مخطط مسجد الباب المردوم بفراغاته التسعة التي أوضحتها في المخطط رقم 2 في اللوحة المجمعة رقم 16 يشبه كثيراً مخطط مسجد تورنرياس (3)، فهل يمكن أن يسبق تاريخياً القرن التاسع؟.

عندما نصل إلى هذه النقطة محل الجدل ينبغي أن نتوقف هنيهة عند النقش الكتابي التأسيسي في الواجهة الغربية لمسجد الباب المردوم (لوحة مجمعة 20) إذ يشير - طبقاً لأوكانيا خيمنث - إلى البسملة، وأن من أمر بإقامة هذا المسجد هو أحمد بن إبراهيم من ماله الخاص ويبتغي بذلك رضا الله في الدنيا والآخرة، وأشرف على عمليات البناء موسى بن علي المهندس

المعماري، وقام بذلك أيضاً سعادة، وانتهى البناء في شهر محرم لعام 290هـ (الموافق 13 / 12/ 999م - 1 /1/ 1000م). ويلاحظ أن أوكانيا خيمنث صحح ترجمة لفظة «taydid» التي فرضها أمادور دي لوس ريوس وجاء بدلاً منها بترجمة هي «تجديد»، وقال إن هذا المصطلح يجب أن يفهم على أنه «ابن حديدي»، أي ذلك الشخص الذي أمر ببناء المسجد؛ ويلاحظ أيضاً أن لفظة erigir هي ترجمة للفظة «أقام» وهي لفظة نرى لها بديلاً في اللوحات التأسيسية في منشآت عربية أخرى في طليطلة وخارجها وهو «بنيان» وأيضاً «بنى»، ومع هذا فهذا المصطلح الأخير هو في رأي بعض المستعربين يعني «أمر بالبناء» أو «أمر بالترميم»، وسبقت ذلك أمثلة من بينها عملية تجديد باب سان استبان في المسجد الجامع بقرطبة على يد محمد الأول. جرى نقاش مطوّل حول الحالة التي وصل إلينا فيها النص المنقوش من الآجرّ في مسجد الباب المردوم، وهو نص اعتراه التدهور الشديد في رأي ليفي بروفنسال وأوكانيا خيمنث الباحث الذي تحدث عن عملية ترميم في النقش الكتابي في مكانه، لكن هذه الترميمات تمت في رأي أمادور دي لوس ريوس ليؤيد بها أوكانيا خيمنث رأيه في عبارة «مبنى جرى ترميمه». يرى جومث مورينو أن المسجد بني دفعة واحدة، عام 999م، طبقاً لما ورد في النقش الكتابي وللبناء وللتوجه الجنوبي الشرقي الذي عليه المبنى لكنه ينحّي جانباً لفظة «ابن الحديدي» التي قرأها أوكانيا خيمنث. وقد ذكر ذلك تورس بالباس بعد ذلك بأعوام؛ أما بالنسبة للفظة «أقام» فربما تعني، أحياناً، «إعادة البناء» أي أقام، وجعله دائماً أو الاستمرارية (طبقاً للقاموس العربي الفرنسي لقاسم رزق، باريس عامMCMLX الجزء الثاني ص 838م)، أي أن لفظة «أقام» مستخدمة في نقش كتابي طليطلي يتحدث عن بلاطة أضيفت عام 1041م إلى مسجد هو السلبادور الذي درسناه، طبقاً لقراءة كل من كوديرا وليفي بروفنسال.

نتناول الواجهتين الخارجيتين في مسجد الباب المردوم، فقد جاءت زخرفتهما طبقاً للمنظور الخاص بالعمارة الأموية القرطبية في تناغم مع الأقبية ذات الأوتار في الداخل؛ هناك واجهة المقدمة، أو الشمالية، (لوحة مجمعة 19)، حيث تذكر بتراكب العقود، فالعقود السفلى حدوية، أما العليا فهي نصف أسطوانية، وقد عرفنا بداية ذلك في مسجد الإمارة بالمسجد الجامع بقرطبة؛ وفي طليطلة نرى ذلك في باب «للقصر» يرجع إلى القرن العاشر (لوحة مجمعة 7: 5)؛ نجد أيضاً العقد نصف الأسطواني في الباب المردوم (لوحة مجمعة 6: 7)، ويلاحظ في هذه الواجهة أن العقود العليا تحمل فوقها طنفاً فردياً، وهذا الطنف عبارة عن شريط من الآجرّ البارز، ولا شك أنه أول طنف كامل في طليطلة، وربما في الفن الإسباني الإسلامي، ثم نراه منفّذاً أيضاً في نوافذ أبراج سانتياجو دل أرّابال وسان بارتولوميه وسان أندرس، ومن الجصّ، في مسجد تورنرياس والمصلّى الصغير سان لورنثو، وفوق هذه العقود الثلاثية نجد صفاً من ست نوافذ مطموسة لها عقد مزدوج أحدهما حدوي والآخر مركب مكون من ثلاثة فصوص، مع وجود خطوط الحدائر على مستويين مختلفين، وهذا نموذج تجديدي في طليطلة سوف تكون له انعكاساته، كما شهدنا، في بعض المنشآت التي يفترض أنها عربية، اللهم إلا إذا كانت مدجّنة أولية في المدينة، وفي هذا الصف الذي نتأمله نجد تجديداً آخر وهو سنجات العقود الشديدة الانحناء، حيث هي سنجات من الطين المحروق موضوعة على وجهها، وفيها تبادل بين اللونين الأبيض والأحمر، اللذين شهدناهما في أحد الأبواب الكائنة في الحائط الشرقي للمسجد الجامع القرطبي ضمن توسعة المنصور بن أبي عامر؛ وحول هذه البائكة الطليطلية محل الدراسة لم يصل إلينا إلا العقدان الطرفيان (لوحة مجمعة 22: 1، 1) طبقاً لما أوضحه جومث مورينو. نبرز أيضاً في الواجهة محل الذكر ثلاثي عقود الأبواب المتساوية في الفتحات



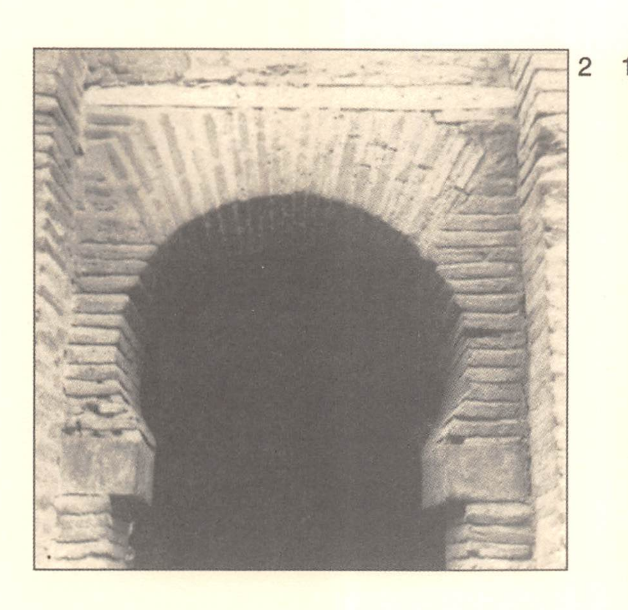
لوحة مجمعة 16:

مسجد الباب المردوم.

1



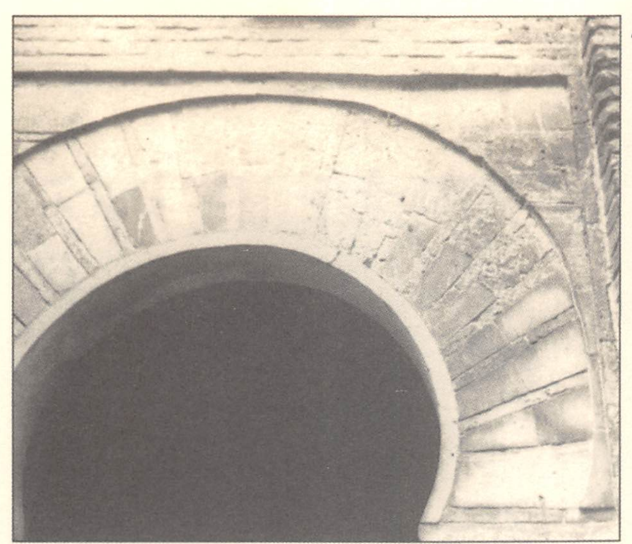
2



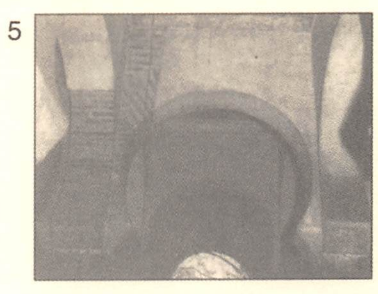
3



4



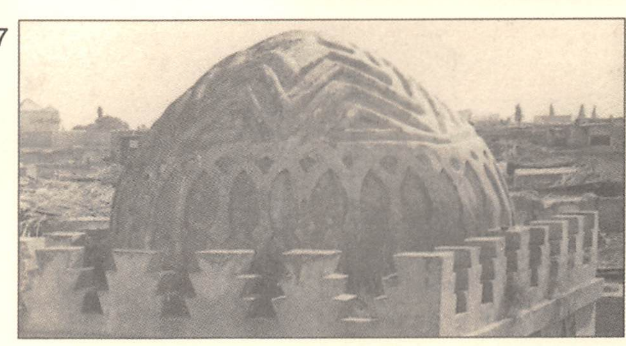
5



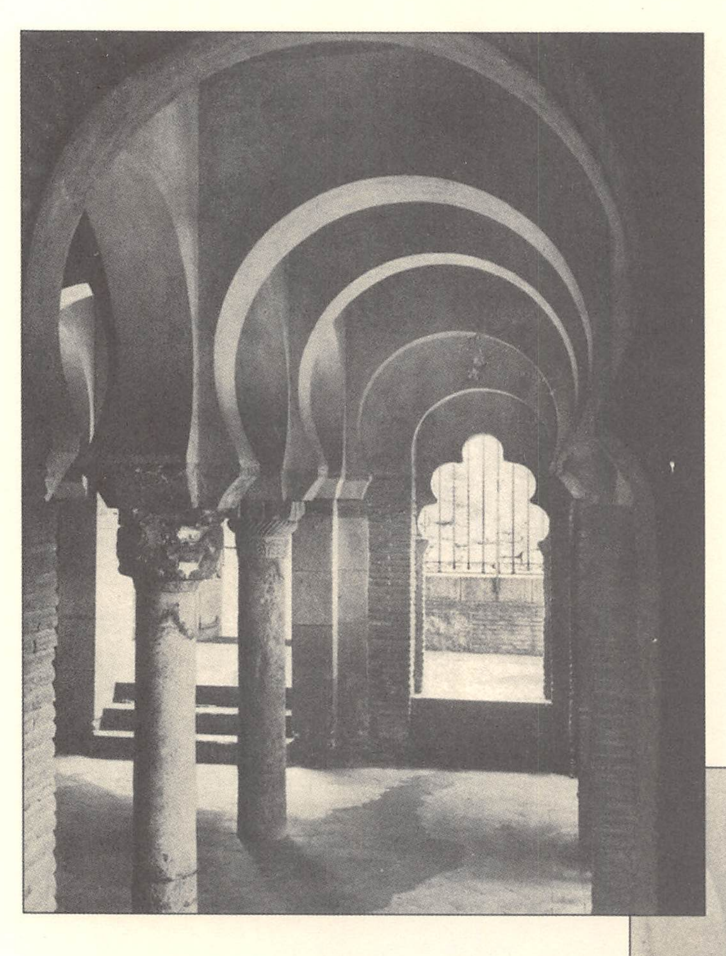
6

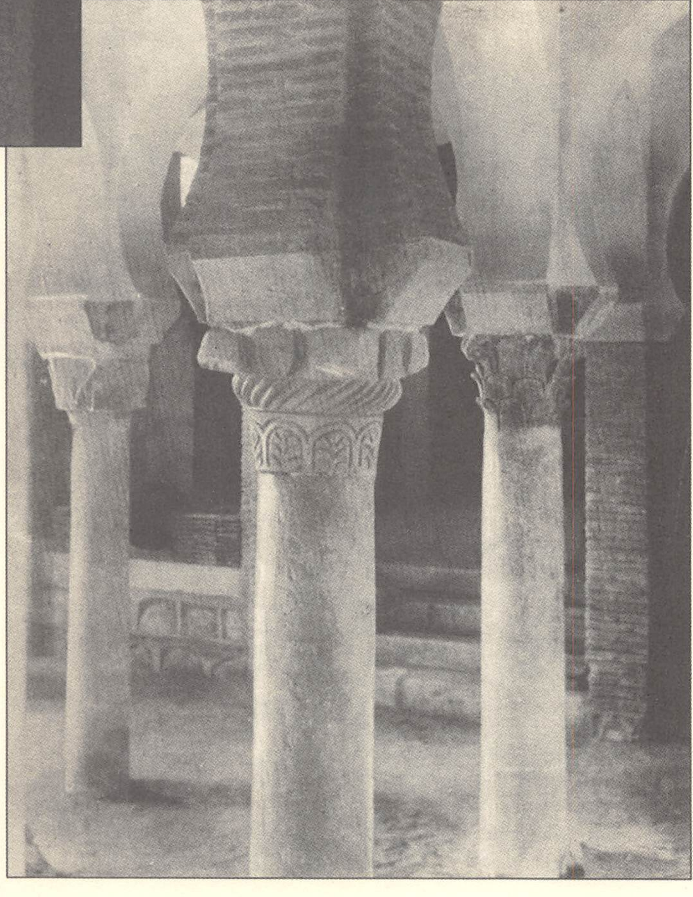


7



لوحة مجمعة 17:
مسجد الباب المردوم.





لوحة مجمعة 18:

مسجد الباب المردوم.



(لوحة مجمعة 17: 2، 6) أي الثلاثي البيزنطي، على الطريقة القرطبية خلال القرن العاشر، بينما نرى في الواجهة الشمالية الغربية التي تطل على الشارع الآخر، أن العقد المركزي، كان، على ما يبدو، أكبر في الفتحة من العقدين الآخرين (لوحة مجمعة 20: 2 طبقاً لرسم أمادور دي لوس ريوس) وهو نمط ثلاثي غير معتاد في العمارة الإسبانية الإسلامية خلال تلك الفترة، ويمكن مقارنته فقط بالواجهة التي تطل على صحن المسجد الجامع بالقيروان، (ق9) (طبقاً لـ ج. مارسيه و أ. ليزن) وهذا مشتق من أقواس النصر في روما. يتكرر العقد الثلاثي في الطابق الثاني لمنارة ذلك المسجد، وكذا في مسجد في المدينة نفسها يطلق عليه «مسجد الأبواب الثلاثة»، حيث يلاحظ أن هذا الأخير قد شيد خلال القرن التاسع على يد أحد الأندلسيين. هذا النمط «ذو الأبواب الثلاثة» الذي يتسق جيداً مع مسجد الباب المردوم، كان بمثابة حجة لدى بعض النقاد لربط هذا المصلّى بالمسجد القيرواني، غير أن هذه العقود الثلاثية غير المتساوية كانت قاسماً مشتركاً في حوض البحر الأبيض المتوسط ابتداء من روما وبيزنطة؛ وأياً كان الموقف فإن العقود غير المتساوية الكائنة في الواجهة الثانية لمسجد الباب المردوم تعود للظهور في مصلّى بلين لكن هذه المرة نجد العقد المركزي هو المفتوح، أما العقدان الجانبيان فهما مطموسان مثلما هو الحال في الطوابق العليا للمئذنة الكبرى بمسجد القيروان.

أما الواجهة الثانية، الواجهة المطلة على الشارع بالمعنى المفهوم، فهي مزخرفة جميعها باستخدام الآجرّ الموضوع سلفاً قبل الدبش، وقد أثنى أمادور دي لوس ريوس على زخارفها (لوحة مجمعة 20: 2): هناك قطاعات ثلاثة: السفلى، للعقود الخاصة بالأبواب الثلاثة التي تعلوها عقود حدوية مطموسة متقاطعة في مجموعة مكونة من ثلاثة، الأمر الذي يتمخض عنه وجود ستة عقود صغيرة حادة الانحناء على طريقة واجهات عصر الخلافة في المسجد الجامع بقرطبة في توسعة الحكم الثاني، وبالتالي فهذه العقود هي الوحيدة المحفوظة والتالية مباشرة لعصر ذلك الخليفة، متقدمة بذلك على واجهة مصلّى الجعفرية وعلى الواجهة الخارجية في «قبة الباروديين» بمراكش (1142م) (لوحة مجمعة 17: 7)، كما يمكن أن نجد ذلك النمط من البوائك، ولو أنه هذه المرة من الآجرّ، في بركة قرطبية عثر عليها في Huerta de Canito لماريا رويث، إذ يُنظر إليها على أنها في رأي بعض الباحثين ترجع إلى عصر الخلافة. وإذا ما أردنا البحث عن سابقة قديمة للنمط الذي نحن بصدده فقد أشرت إلى كتلة حجرية قوطية ظهرت في الموناسيد (طليطلة) (لوحة مجمعة 2: 11). في مسجد الباب المردوم نجد فوق العقود المتقاطعة شريطاً زخرفياً عريضاً عبارة عن شبكة أو تشبيكة فالصو ذات حاشية مسننة، وفوق هذه الشبكة نجد النص الكتابي بالخط الكوفي، من الآجرّ المقطوع، وكتتويج نهائي نجد كورنيشاً أو خطاً بارزاً من الكوابيل modillones كان يحيط بكافة القطاع الخارجي كله للمبنى، وقد بدأ، على شاكلة موضوع المسننات، في الانحناءات العلوية للعقود المتراكبة داخل المسجد الجامع بقرطبة، لكنه ذاع وانتشر بشكل كبير في إفريقية، أي في سوسة ومنارة مسجد صفاقس، ثم انتقل إلى أبواب من الآجرّ أضيفت، خلال عصر الحفصيين، إلى المسجد الجامع بالقيروان. وبالنسبة لأبواب الواجهة محل الذكر في مسجد الباب المردوم نلاحظ أن العقد المركزي كان قد أزيل في تاريخ غير معروف، وهو اليوم عقد نصف أسطواني؛ أما العقد الكائن في الجهة اليمنى (لوحة مجمعة 17: 4)، فهو عبارة عن عقد حاد ذي سنجات كاملة وهذا من سمات النصف الثاني من القرن العاشر، كما أن بطن العقد ذات حافة، بارزة في العقد العربي الحجري في مسجد سانتا خوستا وروفينا بالمدينة؛ يلاحظ أيضاً أن السنجات كافة من الآجرّ الموضوع على واجهته، في تبادل مع سنجة أخرى موضوع فيها



الآجرّ على سيفه، كما أن مستوى السنجات غائر عن مستوى الطبلات حيث يلاحظ أن مستوى الآجرّ يعود للظهور على سيفه في الاتجاهين الأفقي والرأسي بحيث يبدو أنه على الشكل الصندوقى Cloisonne البيزنطي. هذه التقنية نفسها نراها في عقد الباب الكائن في الجهة اليسرى (لوحة مجمعة 17: 3) المكون من خمسة فصوص، حيث نجد الفصّ الخاص بالمفتاح فيه سنجات من الآجرّ، أما الفصوص الأخرى فهي مقطوعة في قوالب الآجرّ المرصوصة على وجهها في بناء الطنف بحيث تبدو وكأنها صندوقية Cloisonne. وإجمالاً للقول نجدها عقود ذات أصول أموية قرطبية لكنها جاءت - على شاكلة ما نراه في الوردات ذات الأوتار في الداخل - متوائمة مع ما كان عليه نمط البناء بالآجرّ. جرى تقليد ذلك العقد المفصّص في نافذة مدجّنة في الدير الطليطلي سانتا إيزابيل لاريال.

بقي لنا وصف بعض الدقائق داخل مسجد الباب المردوم، فهناك الحليات المعمارية المتموجة الأربع، على شكل صليب، من الحجارة (لوحة مجمعة 22: 2) قد تكررت في مسجد تورنرياس، وهي قطع منحوتة لتحل محل الأعمدة أو الأكتاف، ذات الشكل نفسه، التي نجدها في الأجباب أو الصهاريج المذكورة وكذا في مسجد بوفتاتة في سوسة. وتشبهها في قرطبة تلك الحليات المعمارية المتموجة الحجرية في غرفة apodyterium في حمام يرجع إلى عصر الخلافة في ميدان الشهداء (لوحة مجمعة 22: A)، وما يستحق الذكر، من بين التيجان الأربعة، اثنان قوطيان (لوحة مجمعة 22: 2، 3) وهنا نعرب عن استغرابنا أن طليطلة لا توجد فيها تيجان أعمدة عربية في مساجدها، أو في المساجد المتأخرة كحد أدنى. ولا شك أن عادة الإفادة من مواد البناء القوطية أو الرومانية، التي شهدناها في مسجد السلبادور، قد فرضت نفسها في المدينة الإسلامية طوال القرن العاشر، ويمكن أن نقول الشيء نفسه عن أبدان الأعمدة، بدون قواعد، مثلما حدث في قرطبة خلال ذلك القرن؛ وبالنسبة للمحراب الذي زال من الوجود، نقول إنه ربما كان شبه أسطواني، بارزاً من الخارج طبقاً لما ظهر في المصلّى الصغير، الذي يرجع إلى القرن العاشر، والذي أشرنا إليه آنفاً وجرت فيه الحفائر في مدينة باسكوس، وهو محراب على الشاكلة نفسها بارز من الخارج في مسجد المنستير في ويلبة (ألفونسو خيمنث)، وفي كثبان جواردمار (أليكانتي) نجد المحاريب هذه المرة ذات انحناء حاد (أثوار رويث)، وهي ترجع أيضاً إلى القرن العاشر؛ كما نجد كوة مسجد بوفتاتة في سوسة (فيما يتعلق بكوّات المحاريب، انظر الفصل الأول لوحة مجمعة 13). في مسجد الباب المردوم نجد أيضاً أنه يترسّم الخط القرطبي، ففوق عقد المحراب نرى إفريزاً من العقود المتقاطعة، الحدوية، وذات الفصوص الثلاثة، وقد رسمها لأول مرة أمادور دي لوس ريوس (لوحة مجمعة 22: 4)، يتألف هذا الإفريز من عقود ذات انحناءات مختلفة غير معهودة حتى ذلك الحين في عمارة العصر الأموي، ويلاحظ أن النمط الطليطلي هو بمثابة إعلان عن قطاع شبيه في جعفرية سرقسطة (جومث مورينو)، وإذا ما كان غريباً أن نجد في مصلّى صغير تلك الأقبية ذات الأوتار، على طريقة قباب عصر الحكم الثاني في قرطبة فالشيء المستغرب نفسه نجده بالنسبة لشريط العقود الكائنة في أعلى واجهة المحراب، التي هي من السمات الأساسية للمساجد الجامعة مثلما هو الحال في المسجد الجامع بقرطبة ومسجد ألمرية (باتريس كريزر)، وبالنسبة للمساجد الصغرى، ماعدا مسجد الباب المردوم، لا نعرف شيئاً عن ذلك الشريط الزخرفي، اللهم إلا مسجد بيرا Vera (ألمرية) الذي يرجع إلى القرن التاسع ووصفه العذري، حيث يُلاحظ من خلال النص المذكور وجود الشريط المذكور فوق عقد المحراب. وفي نهاية المطاف يلاحظ وجود لوحتين تحت الوردات (لوحة مجمعة 22: 5، 6) مزخرفتين بأطباق نجمية متشابهة، من ثمانية



أطراف، وإليهما تضاف دائرة أو ميدالية ذات فصوص، وقد رأينا هذا الطبق النجمي في تشبيكات في المسجد الجامع بقرطبة خلال النصف الثاني من القرن العاشر (انظر الفصل الثاني لوحات 51، 52).

تزداد أهمية مسجد الباب المردوم، الذي ضم الموارد الزخرفية الأموية التي قمنا بتحليلها كافة، والتي لم نجدها بهذه الكثرة أبداً في أي أثر محلي، إذ تحول إلى نموذج للمباني المدجَّنة التي ضمت كل العناصر الزخرفية، ولا شك أن ذلك يرجع إلى استمرار تقنية الآجرّ، وهو ما حدث بالنسبة للخشب الطليطلي العربي والمدجّن، حيث نرى الموضوعات الزخرفية في هذه المواد، كما أوضح ذلك هـ. تراس «إن استمرار التقنية أدى إلى استمرار هذه الأنماط الزخرفية في طليطلة المسيحية» بما في ذلك النقوش الكتابية العربية، وفي هذا المقام أقول مشيراً إلى ما سبق أن أكدته وهو أن هذه الاستمرارية وقعت في البداية على عاتق المورو.

3 - مسجد تورنرياس Tornerias :

جرت دراسات عميقة لهذا الأثر على يد كل من أمادور دي لوس ريوس وجومث مورينو، حيث قدم لنا الباحث الأول رسومات رائعة للأثر خلال تلك الفترة ثم جرى انتشال هذه الرسومات وتحديثها سواء في الشكل أو المضمون على يد الألماني إيورت؛ هناك دراسات أخرى ذات طبيعة تاريخية وعمرانية مهمة للغاية قام بها الباحث الطليطلي خوليو بورّس. وبالنسبة لتاريخ بناء الأثر نجد أمادور دي لوس ريوس يقول إنه يتوافق مع مسجد الباب المردوم، غير أن جومث مورينو وتورس بالباس يقولان إنه مصلّى أقامه المدجّنون وكان قد حل محل مسجد آخر كان لهؤلاء (1159م) هو مسجد السلبادور؛ ويرى تورس بالباس أن البناء يرجع إلى فترة متأخرة من القرن الثاني عشر؛ وهنا نجد أن المصادر المستعربة الطليطلية تتحدث عن مسجد يرجع إلى عام 1190م، في منطقة سوق Brunideros، في ربض «لوس فرانكوس» بالقرب من مسجد المسلمين، ثم أصبح بعد ذلك «مسجد المورو» وفي عام 1202م، «سوق المقايضة» Cambiadores، ربض «لوس فرانكوس» بالقرب من مسجد «المقايضة» Cambiadores. ثم نجد الباحث خوليو بورّس ينتشل تاريخاً آخر هو عام 1395م حيث يجري الحديث عن «مصلّى تأسس في كنيسة سان أنطولين وأطلق عليها «ميسون قلعة حرّة»»، وهي عبارة عن محلين يقطن فيهما الجلادون، خلف المسجد الذي هو الآن في يد المورو، ويوجد في المحلين متجران ومنطقة مكشوفة والشارع»؛ ويرى الباحث المذكور أن الشارع هو تورنريّاس، أو ميدان سولاريخو؛ وخلال القرن السابع عشر كان الحديث يجري على أنه مسجد المورو. هذه الإشارات جميعها تدفعنا إلى التفكير بأن المسجد محل الدراسة هو ذلك الذي يوجد في الشارع الحالي الذي يحمل اسم تورنريّاس؛ هنا عليّ التنبيه إلى أن اسم المكان «قلعة حرّة Calahorra»، يشير إلى برج حربي، ونجده في الوثائق المستعربة «منزل كبير هو قلعة حرة، في حي سانتا ماريا ماجدالينا إلى جوار سوق الدواب»، وهي منطقة تقع بين «القصر» والشارع المذكور؛ واليوم، بعد أن وضح لنا صغر حجم مسجد تورنريّاس، وعلى اعتبار أن المسجد الجامع بالمدينة ذو أهمية نسبية، خلال القرن الثاني عشر على الأقل (ليكن معلوماً أنه كانت هناك خلال القرن الرابع عشر مَعْظَمة للمدجّنين بالقرب من باب بيساجرا)، نقول يمكن التفكير في وجود مسجد آخر كبير أو مساجد أخرى تقع في هذه المنطقة المهمة، وبالتالي يمكن أن يكون مسجد تورنريّاس مصلّى قديماً بعيداً عن الأنظار أو شبه خاص، كان يستخدمه المدجّنون الذين كانوا يقيمون في الحي، غير أن الوثائق المستعربة لا تحدثنا، في حقيقة الأمر، عن مسجد أو مساجد أخرى توجد في المدينة خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر، وإذا



ما كان المسجد الذي ندرسه يرجع إلى القرن الحادي عشر، استناداً إلى سماته المعمارية، الشديدة الشبه بما عليه مسجد الباب المردوم، هنا علينا أن نفكر في أن المدجّنين لم يُسمح لهم ببناء مسجد أو مساجد جديدة، اللهم إلا الإفادة من مباني كانت موجودة قبل عام 1085م؛ وهذا ما يتوافق على الأقل مع ما ورد في كتاب **القوانين Partidas** (الجزء السابع - المجلد الخامس، 34، قانون رقم 1) حيث يقول «فيما يتعلق بتلك البلدات التي تسكنها أغلبية مسيحية لا يجب أن تكون هناك مساجد للمورو أو أن يقيموا شعائرهم على الملأ، ومع هذا يمكن لهم الإبقاء على المساجد القديمة التي كانت لهم شريطة أن تكون تحت رعاية الملك الذي يعين الفقهاء طبقاً لما يرى». يقول جومث مورينو إن المسجد محل الدراسة ربما شيد «وجرى الحفاظ عليه من تشدد الجماعة الأوروبية التي كانت لها أولوية مهمة خلال تلك الفترة في عهد الملك ألفونسو الثامن وهو طفل»؛ أما بالنسبة لمساجد جديدة مقامة في أرباض لاستخدام المدجّنين الذين قد يكونون هناك ينبغي أن نشير إلى أنه خلال الفترة من 1183م إلى 1185م كان المسلمون الخاضعون للنورماند في صقلية يعيشون في الأرباض ولهم مساجدهم وأسواقهم الخاصة بهم وكان لهم قضاتهم، وهناك المؤذنون ينادون للصلاة ويتعلمون القرآن في مدارسهم (طبقاً لابن جبير).

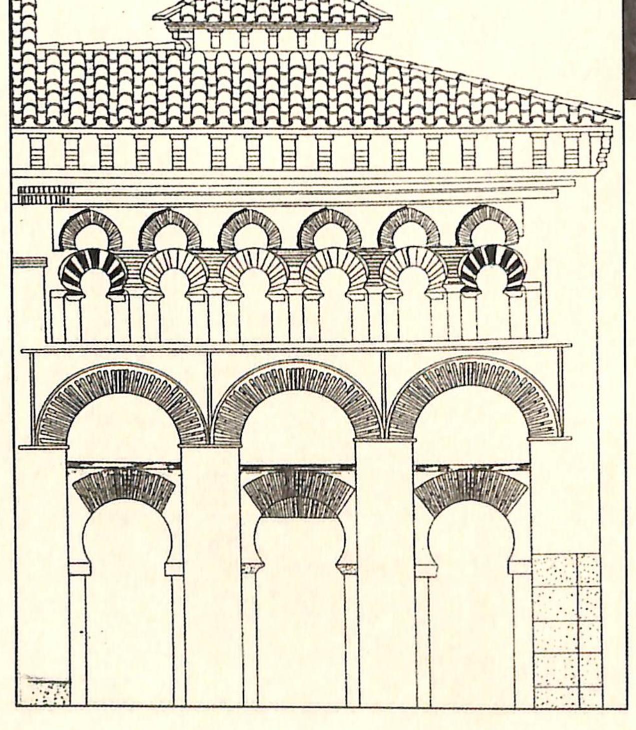
ومخطط مسجد تورنريّاس مربع، مع بعض الانحراف بالمقارنة بمسجد الباب المردوم، 8.90م × 7.67م كما أن الارتفاع يصل إلى 6.6م الأمر الذي يبعده عن ذلك (جومث مورينو)؛ هناك تماثل بين المسجدَين من حيث الفراغات التسعة والأعمدة الحجرية الأربعة التي أعيد استخدامها، في الوسط، أضف إلى ذلك أن مسجد تورنريّاس فيه قبة صغيرة ذات أوتار أربعة زخرفية ومتقاطعة على شاكلة مخطط المبنى نفسه؛ هذه الفراغات الصغيرة تضم ما يشبه القباب الصغيرة، على شكل صليب عادي أو معقوف (لوحة مجمعة 23: 1، 2)، أما الفراغات الثمانية الباقية فلها قباب بيضاوية من الآجر، وهي القباب نفسها التي نراها في غرفة الطابق العلوي للبرج المدجّن سانتو تومي (لوحة مجمعة 24: 1)؛ أما العقود الكوّات في الجدران الأربعة من الداخل، بين الأعمدة المربعة، على شكل حرف T هذه المرة، التي عرفناها في الصهاريج القديمة، فهي ترجع أيضاً إلى مسجد الباب المردوم، يلاحظ أن البناء كله من الآجرّ، وهذا ما يباعده عن ذلك المستخدم في مسجد الباب المردوم من حيث مقاساته، 29 أو 30 - 20 - 4.5، الأمر الذي يجعل طبقة الملاط صغيرة بشكل ملحوظ بالمقارنة بذلك (لوحة مجمعة 23: 7)؛ وفوق الفراغ المركزي نجد مجموعة من العقود الزخرفية من الجصّ، حدوية حادة ولها سنجاتها كاملة، ويلاحظ برور المنكب الذي يبتعد عن المركز بعض الشيء، إضافة إلى عقود ذات ثلاثة فصوص فوق المنكب وذوات سنجات رغم أنها بدون الأعمدة الصغيرة (3) (4) (5)، وهي، من الناحية العملية، العقود نفسها التي توجد تحت القبة ذات الأوتار في مصلّى بيّابثيوسا بالمسجد الجامع بقرطبة (A)، هناك نافذة صغيرة أخرى ذات عتب وسنجات (5)، ويبدو أن كل هذا منبثق عن مسجد الباب المردوم أكثر من تبعيته للمسجد الجامع بقرطبة في عصر الحكم الثاني وعصر المنصور بن أبي عامر وهذا يجعل مسجد تورنريّاس سابقاً على عام 1085م، رغم أن بعض العقود التي وصفناها تضم ما يشبه الإطار، الذي ربما كان بديلاً عن الطنف، وهو مستطيل يبدأ عند قاعدة النوافذ الصغيرة، وهذا نموذج نرى شيئاً منه في العقود الجانبية في الواجهة الغربية لمسجد الباب المردوم. هذا المستطيل المذكور سوف يؤثر على بعض العقود في دور العبادة المدجَّنة؛ علينا أن نشير أيضاً إلى تأثيرات قرطبية أخرى صغرى تتمثل في العناصر الزخرفية في الجزء العلوي من المسجد (8) وهي زهرات من ثماني



بتلات، والطبق النجمي المكون من ثمانية أطراف، وله مفتاح مضلع، وأشكال نجمية مكونة من ستة داخل مربع أو دائرة، وهنا أرى أن مثل هذا الصنف من العناصر الفنية يجعل من الصعب قبول تاريخ بناء المسجد طبقاً لما يراه جومث مورينو وتورس بالباس (وهي وجهة نظر قبلت بها في بعض أبحاثي اللاحقة، عليهما)، أي نهاية القرن الثاني عشر، ذلك أننا نجد خلال هذا القرن، كما سبقت الإشارة في صفحات سابقة، أن الفن المدجّن الطليطلي، من الآجرّ، أخذت ملامحه تتضح من خلال الموروث الإسلامي المحلي الذي اعتراه تطور كبير من خلال الإسهامات الموحّدية الجديدة والمشروعة في واجهة كنيسة سان أندرس، النصف الثاني من القرن الثاني عشر؛ وبالنسبة لمسجد الباب المردوم ينبغي أن نشير إلى عناصر جديدة تحدث عنها جومث مورينو، هي الزخارف الجصّية المتمثلة في العقود الصغيرة وكذا الأشرطة الغائرة في المنكب الخاص بالعقود الكبرى في القطاع الأسفل (6 من صورة قديمة)، وقد بدأ الجصّ كعنصر مكمل للعقود، سواء كان أملس أو مزخرفاً، خلال القرن الحادي عشر، في العمارة الطليطلية وفي مباني أخرى خاصة بملوك الطوائف، إذ نرى أن الجصّ الأملس يتحدث عن نفسه بوضوح في المنزل الطليطلي في شارع بولاس بيخاس تحت رقم 21؛ وإذا ما أردنا القبول بتاريخ بناء مسجد تورنريّاس خلال القرن الثاني عشر علينا أن نعيد النظر في أبراج سانتياجو دل أرّابال، وسان بارتولوميه، وسان أندرس، إذ يلاحظ أن نوافذها المتقادمة، التي قمنا بتحليلها، تضع موضع جدل المقولة التي تشير إلى أنها (أي الأبراج) شيدت بأيد عاملة عربية قبل عام 1085م، وقد دافعت أنا عن وجهة النظر هذه، ورأيت أن كلاً من جومث مورينو وتورس بالباس لم يقولا شيئاً عن هذه الأبراج، لكن الأمر يختلف بالنسبة لمسجد تورنرياس، خلال القرن الثاني عشر، حيث درس الباحث الأول كلاً من مصلّى سان لورنثو، وبلين اللذان سوف نقوم بدراستهما على الفور وارتباطهما به، وهنا أرى أن مسجد تورنرياس قد شيد خلال القرن الحادي عشر في وقت بصدور عدة عقود فيه، وهو ما تقول به أيضاً كلارا دلجادو.

ملحق خاص بكل من مسجد الباب المردوم ومسجد تورنرياس. قائمة مخططات ذات عقود كوّات جانبية أو مخطط على شكل صليب في كل من العمارة الإسلامية والمدجَّنة (لوحات مجمعة 23-1، 23-2).

لوحة 23-1: 1: جب بيزنطي من إيبونا (ستيفن جسل)، 2، 4: مسجد الباب المردوم، 3: تورنرياس، 6: مصلّى سان لورنثو بطليطلة، 7: صحن دير سانتا كلارا دي موجير (ويلبه) (ق 14)، 8: باب منحنى في القاهرة (ق 14-13) ومدخل مدرسة جرير، من العصر السلجوقي، في شرق فارس، 12: دهليز مدخل قصر قمارش في الحمراء، 13: برج حربي في حصن ألكالا دي جوادايرا (إشبيلية) (ق 14)، 14: دهليز في قصر torديسياس المدجّن (بلد الوليد)، 15: مصلّى المدرسة التاشفينية في تِلمسان (ل. جولفن)، 16: مصلّى القيصرية بغرناطة (ق 16-15)؛ 17: غرفة حفظ المقدسات في كنيسة قصر torديسياس المدجّن، 18: ضريح إلى جوار مسجد تِلمسان المرابطي، 19: مصلّى مدجّن في دير سانتا إيزابيل لاريال (طليطلة)، 20: مدخل مخزن الفحم في غرناطة؛ 21: مرقب ليندراش Lindaraja في الحمراء، 21-1: برج جنة العريف، 22: غرفة حفظ المقدسات في كنيسة دير «الرابطة» (ويلبة)؛ 23: أنماط من العمارة المنزلية في قلعة بني حمّاد (الجزائر) ق 12-11) (ل. جولفن)، 24: صالة في الطابق العلوي في زيزة في باليرمو (ق 12)، لوحة مجمعة 23-2: 1: برج التكريم في قصبة الحمراء؛ 2: الحصن الرباط المسمى سان روموالدو في جزيرة سان فرناندو (تورس بالباس)؛ 3: صالة العدل في القصر المدجّن «ألكاثار دي إشبيلية» (يبدو كمصلّى أو مسجد سلجوقي في قزوين، إيران) (1106م - 1115م) (بوب



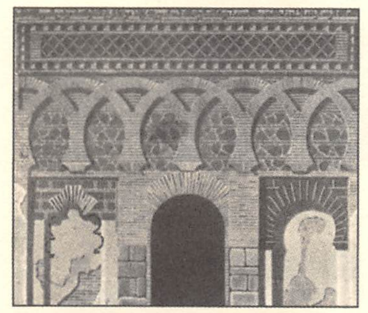
لوحة مجمعة 19:

مسجد الباب المردوم.

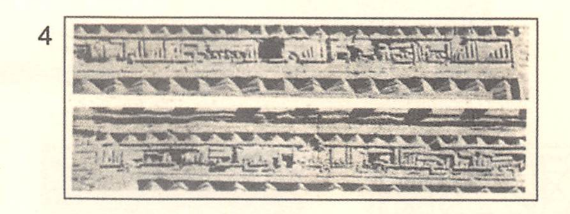
1

5

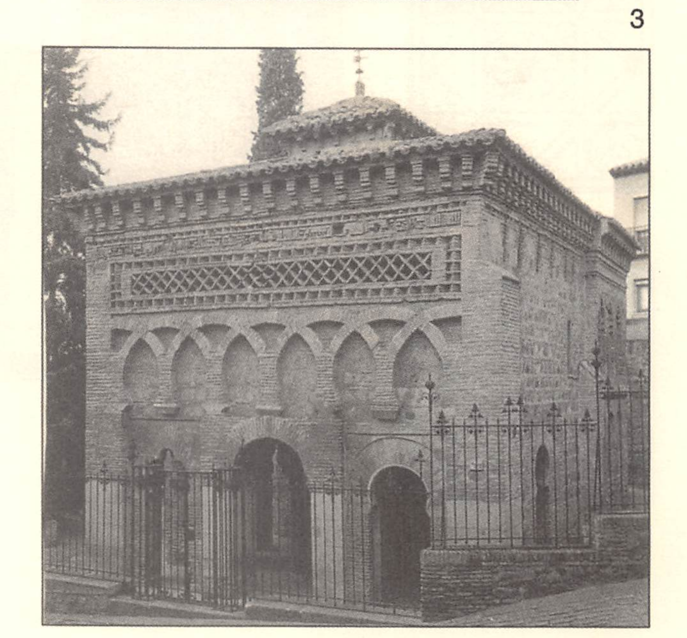
2



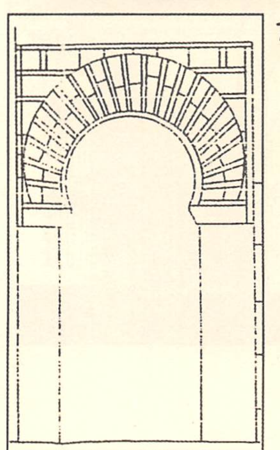
4



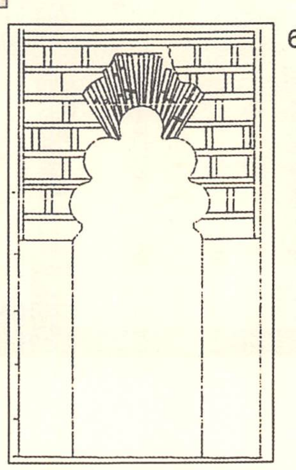
3



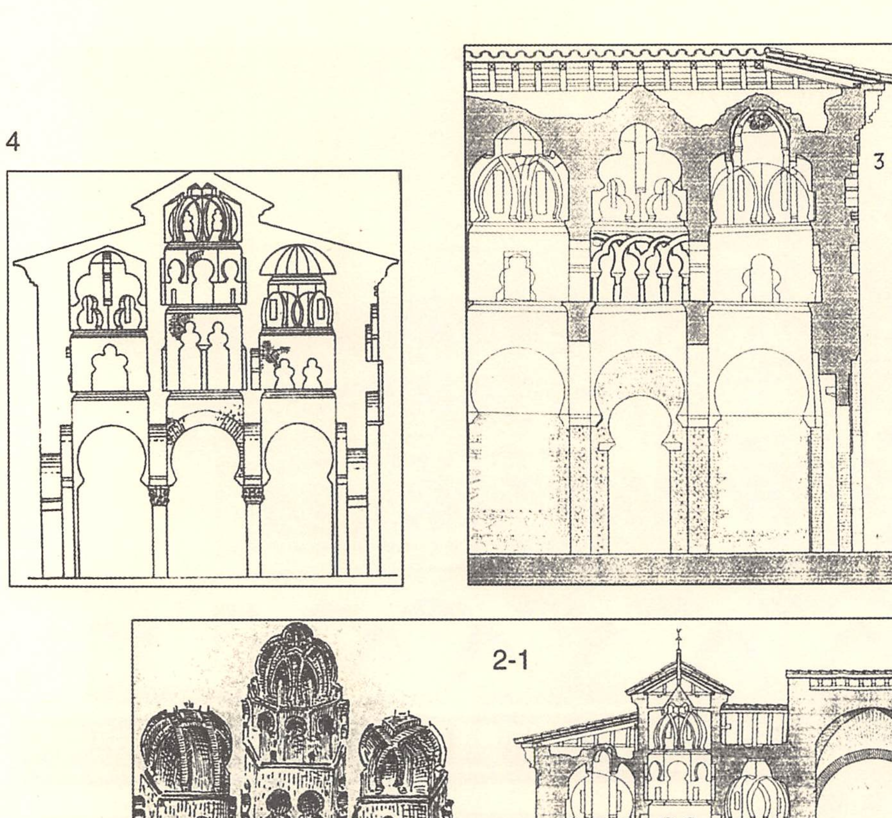
7

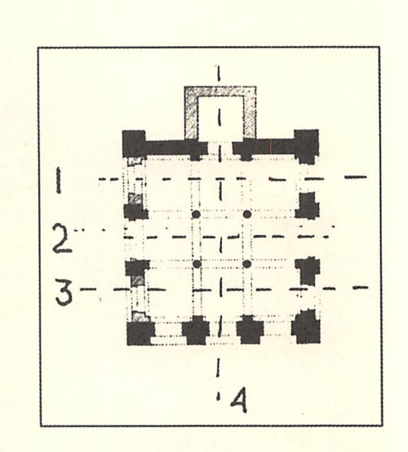


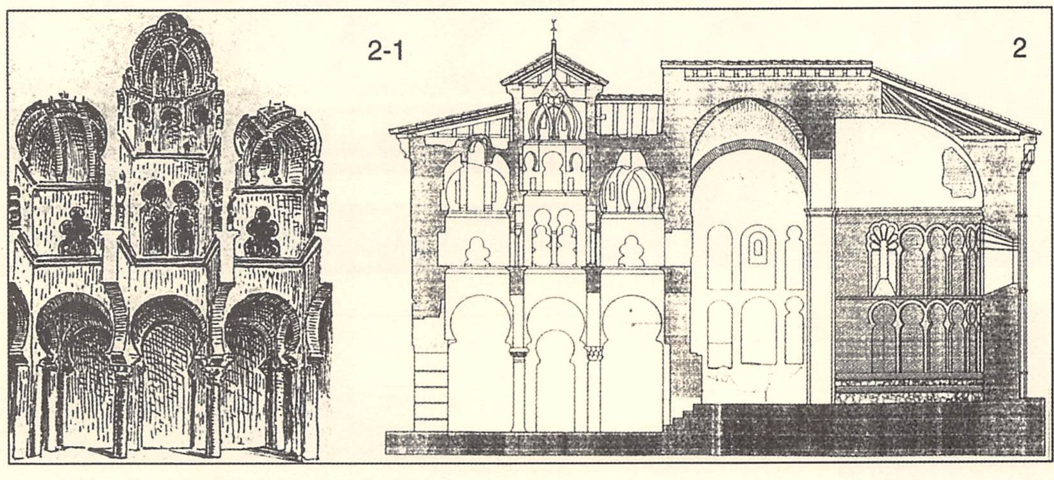
6

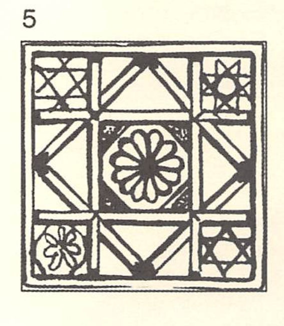


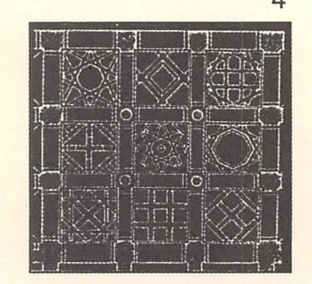
لوحة مجمعة 20:
مسجد الباب المردوم.

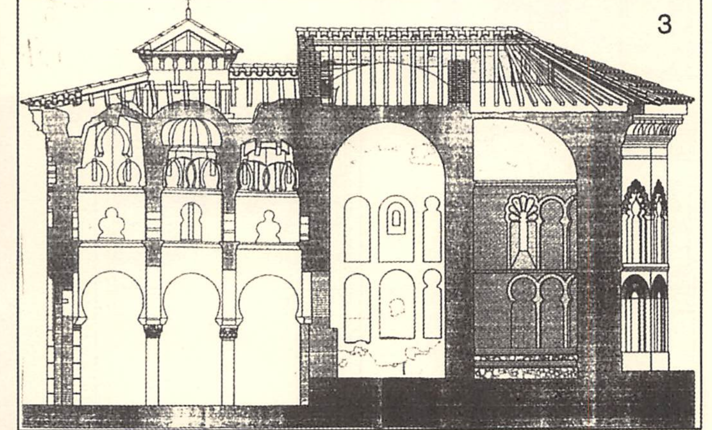


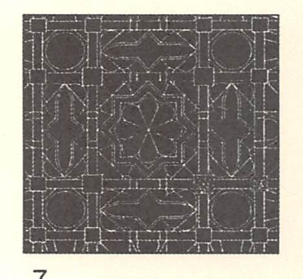


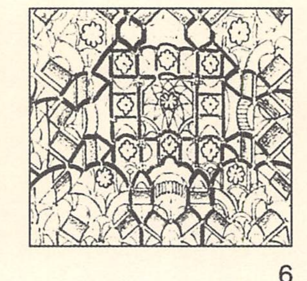




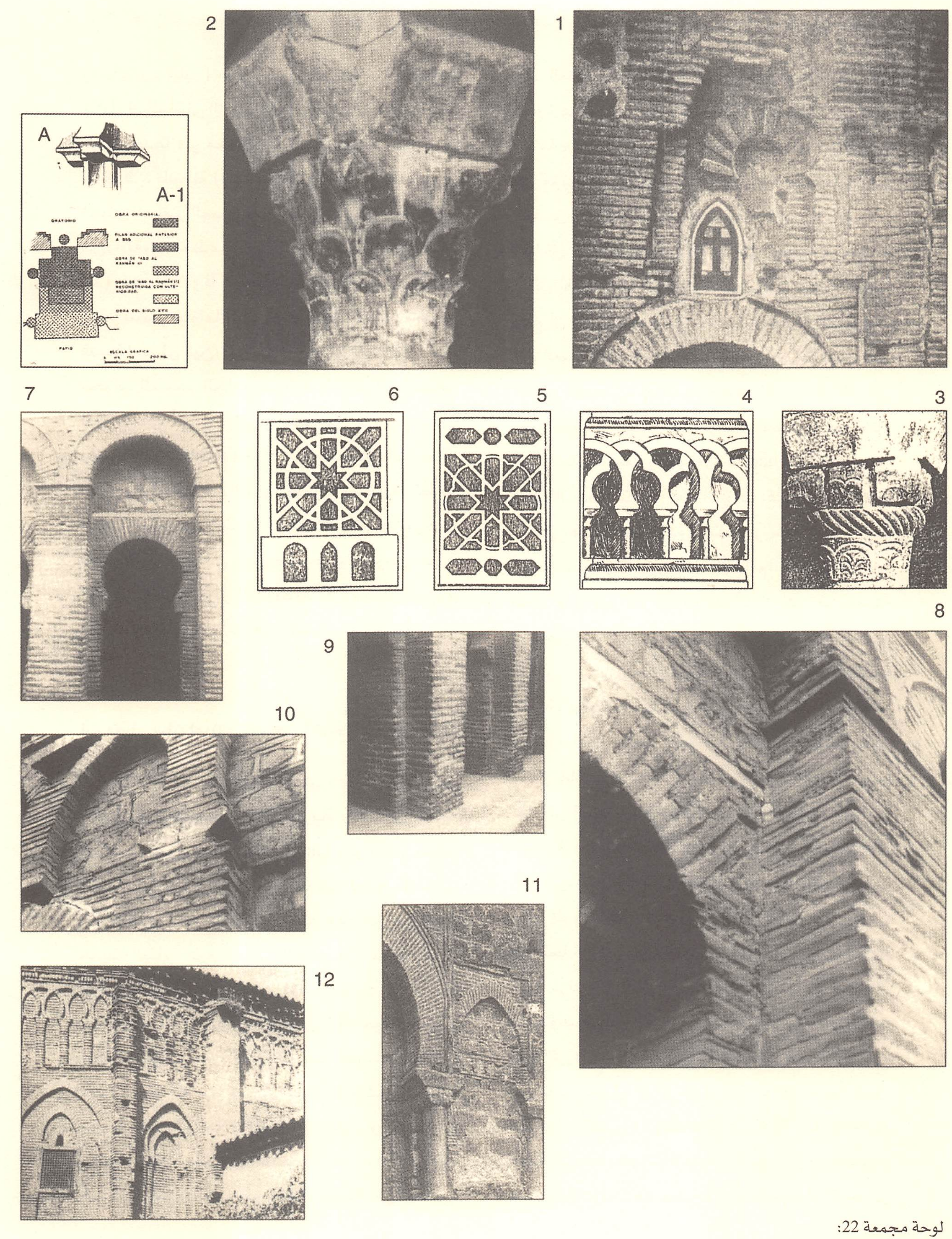








لوحة مجمعة 21:
مسجد الباب المردوم.



لوحة مجمعة 22:
مسجد الباب المردوم.



ودونالد ن. ويلبر) وفي مصلّى في مدرسة بالقاهرة (X)؛ 4: المصلّى الذهبي، في توردیسیاس. هناك عقد كوّات نجدها في مخطط مثمن. 5: مصلّى بلين، دير سانتا في، طليطلة (سوسانا كالبو كابيا، حيث قالت إن المبنى الصغير المعزول هو مصلّى إسلامي، له محرابه في زاوية، وله نمط موازٍ في قصر الجعفرية بسرقسطة) (7). نجد أن A و B مخططان، أحدهما بيزنطي والآخر يرجع لعصر شارلمان، في بيت العماد، وكأنهما نماذج قديمة لمصلّى بلين، 6: مخطط القبة ذات الأوتار، أمام محراب المسجد الجامع بقرطبة؛ 8: محراب المسجد الجامع في ألمرية (تورس بالباس)؛ 9: برج برّاني يسمى Espantaperres في قصبة بطليوس، الموحّدية؛ 9-1: برج الفضة في السور الموحّدي لإشبيلية، الطابق العلوي المسيحي؛ 9-2: برج براني في السور الموحّدي بقرش؛ 10: برج في السور الموحّدي الشريش، يضم الحرف C شكل أفريز المقربصات في مصلّى بلين، ق 13، وسوف نقوم بدراسة هذا المصلّى بشكل متأن.

4 - مصلّى سان لورنثو كمسجد (لوحة مجمعة 24):

ورد ذكر هذه الكنيسة الصغيرة عام 1121م في «**الوثائق الطليطلية المستعربة**»، كما نشر أمادور دي لوس ريوس رسماً لـ «لوكي»Luque وهو مصلّى صغير قديم، على الطراز الإسلامي، يقع في الجنوب الشرقي للفراغ الذي عليه الكنيسة الحالية، وهو إلى جوار برج حديث البناء. أقيم المبنى الحالي بين نهاية القرن السابع عشر وبداية الثامن عشر، وجرى إعادة بناء البرج عام 1691م؛ وعن المصلّى يقول جومث مورينو إنه لو خاطرنا وغامرنا كثيراً فإن هذا المصلّى ربما كان محراباً رغم أنه غير حسن الاتجاه». قام شويكا جويتيا بترميم المصلّى خلال القرن الماضي، وترك الآجرّ مكشوفاً وكذا الدبش من الداخل (3، 4، 5، 6)، أي تلك المساحة التي كانت دائماً مغطاة بطبقة من الجصّ، عند العقود، طبقاً لرسم جومث مورينو (2). هو إذن عبارة عن مبنى ربما كان منعزلاً، مخططه على شكل علامة + من الداخل، بطول ضلع 1.68م، أما من الخارج فهو مربع ويصل الطول إلى 3.30م، وله عقد حدوي في المدخل إلى دار العبادة الحالية (6)، ويلاحظ، من الداخل، أن السنجة المفتاح لها كتل حجرية مرصوصة بشكل أفقي، ربما أضيفت عندما جرى ترميم العقد، رغم أن هذا النموذج من السنجات لم يكن غير معتاد في العمارة الإسلامية، وكان ذلك، على ما يبدو، بعد العصر الموحّدي، حيث نجد مظاهر له في غرناطة، في عقود أبواب وأجباب. ويبلغ ارتفاع المصلّى أربعة أمتار حتى الحلية المعمارية المقعّرة nacela التي كان يستقر فوقها السقف الذي زال من الوجود، وفي كل جانب، في الأعلى، هناك عقد حدوي مشرشر من الآجرّ تحمله أعمدة بتيجانها غير واضحة المعالم؛ أما في الأسفل، فنجد في الجوانب الثلاثة عقد كوّة مكون من خمسة فصوص من الآجرّ سابقاً على أعمال البناء باستخدام الدبش، كما أن الآجرّ والمونة، من الملاط، على الشاكلة الفنية والتقنية نفسها التي عليها مسجد الباب المردوم؛ وإيجازاً للقول، نجد المخطط وعقوده الكوّات يشير بشكل علامة + (1-1) وهذا مناسب أكثر للمصلّى عنه إلى المحراب، وحوله لم يصلنا أي شيء في هذه المدينة؛ هذا المخطط الخاص يقودنا إلى تأويلات مثل التي تلي: يبدو من المفاجأة رؤيته على أنه قبة ضريح أو مكان للرباط، في الشمال الأفريقي، ابتداء من المبنى من الخارج، في زاوية من المسجد الكبير في تلمسان، حيث نراه هنا، مثل مصلّى سان لورنثو، أي دون أي ملمح واضح يشير إلى أن ذلك كوّة محراب، الأمر الذي يقود إلى الاعتقاد بأن المبنى الطليطلي ربما كان عبارة عن مبنى منعزل، أو أثر جرى بناؤه لغرض معين وليس مسجداً بالضرورة، ويساعدنا في هذا نموذج جامع القبة بالرباط رغم أننا لا نعرف تاريخ بنائه بوجه دقيق، فهو عبارة عن مسجد صغير ذي مخطط مماثل للمصلّى

الطليطلي، غير أن حائط الصدر، هذه المرة، فيه كوة المحراب، ولا يوجد في المشرق أو المغرب، بغض النظر عن المخطط، أي مسجد ليس فيه كوة المحراب، ويؤكد هذا مرة أخرى مصلّى صغير في مدرسة بالقاهرة (ق 14-13) حيث نجد المخطط نفسه المشار إليه والواضح محرابه شبه الأسطواني (لوحة مجمعة 23-1: 11)؛ وعلى هذا فالاحتمال كبير في أن مبنى سان لورنثو لم يكن شيئاً آخر إلا مكاناً للرباط أو غرفة أو ضريحاً لأحد الأولياء الصالحين، وربما يؤيد هذا نص عربي نشره إلياس تريس، حيث يشير فيه إلى أن بعض الشخصيات أو الأولياء الصالحين كانوا يحضرون من أصقاع أخرى بشكل دائم إلى طليطلة للرباط، وبالتالي فإن نظرية الحديث عن مسجد دون محراب تفقد وزنها وليس أمامنا إلا اعتبار أن التوجه الذي عليه المبنى، الجنوب الشرقي، كان محض الصدفة. وهذه النظرية القائلة بوجود مسجد وأن المصلّى هو المحراب، دافعت عنها، خلال السنوات الأخيرة، كلارا دلجادو، التي انتشلت واكتشفت إلى جوار ذلك المصلّى مقراً غير منسق المخطط، حوائطه من الآجرّ والدبش، ويفترض أنه كان مكوناً من ثلاثة أروقة غير متسقة، وهذا في رأيي إضافة مسيحية أو مدجّنة، أي كنيسة بسيطة تمت من خلالها الإفادة من المصلّى الإسلامي وجعله مذبحاً (7). أفنّد أيضاً افتراضاً آخر تحدثت عنه في أبحاث أخرى لي والقائل بأن المصلّى إن محراباً داخل برج، طبقاً لكلاشيه جرى فرضه من خلال مسجد تنمال الموحّدي وكذا منارات أفريقية أخرى؛ وعلى هذا فهو خلافاً لما كان عليه مسجد الباب المردوم، أي أعيد استخدامه بالكامل كمكان لإقامة الشعائر الجديدة مع إضافة مذبح مدجّن، ففي سان لورنثو نجد أن الإضافة المسيحية إلى المصلّى الإسلامي عبارة عن ذلك القطاع الذي جرت فيه الحفائر عند بداية الأروقة الثلاثة. انتشر هذا النموذج الخاص وعمّ بسان لورنثو بشكل كبير في الأراضي الأندلسية والبرتغالية حيث نجد أن قبة إسلامية، أو رباطاً مفتوحاً من جوانب ثلاثة أو الجوانب الأربعة كان بمثابة مذبح لكنيسة جديدة أضيفت إلى المبنى. وعندما نتأمل السياق الإسلامي نجد أن إعادة الإفادة من بناء تقدم لنا بعض النماذج منها قبة الباروديين في مراكش، وهي عبارة عن سراي كان بمثابة المبنى الرئيسي لميضأة مجاورة للمسجد الكبير المرابطي، علي بن يوسف، الذي هدمه الموحّدون، والذي يرى هـ. تراس أنه شيد ليكون ضريحاً لأحد الأفراد، وكان هذا خلال النصف الأول من القرن الثاني عشر. المبنى مفتوح من الجهات الأربع؛ ويعتبر مخطط مصلّى سان لورنثو سائغاً، وربما كان في هذا على شاكلة الفراغات التسعة التي نجدها في مسجد الباب المردوم أو أكثر، إذ نجده في مباني إسلامية ذات وظائف مختلفة، وربما كان ذلك المخطط نموذجاً سابقاً لكثير من المصلّيات المسيحية المنتشرة في العديد من المباني المدجّنة القشتالية والأندلسية (هناك غرفة حفظ المقدسات في كنيسة القصور المدجّنة في تورديسياس، وهناك المصلّى الملحق بكنيسة سانتا إيزابيل لاريال دي طليطلة، وهناك فراغات في صحن دير سانتا كلارا دي موجير، والمصلّى الكبير في كنيسة «الرابطة» (ويلبه) أو ذلك المصلّى الذي زال من الوجود والذي كان في قيصرية غرناطة إضافة إلى أمثلة أخرى (انظر اللوحة المجمعة 23-1: 16).

5 - مصلّى أو قبة بلين دي سانتا في Belen S. Fe كمسجد:

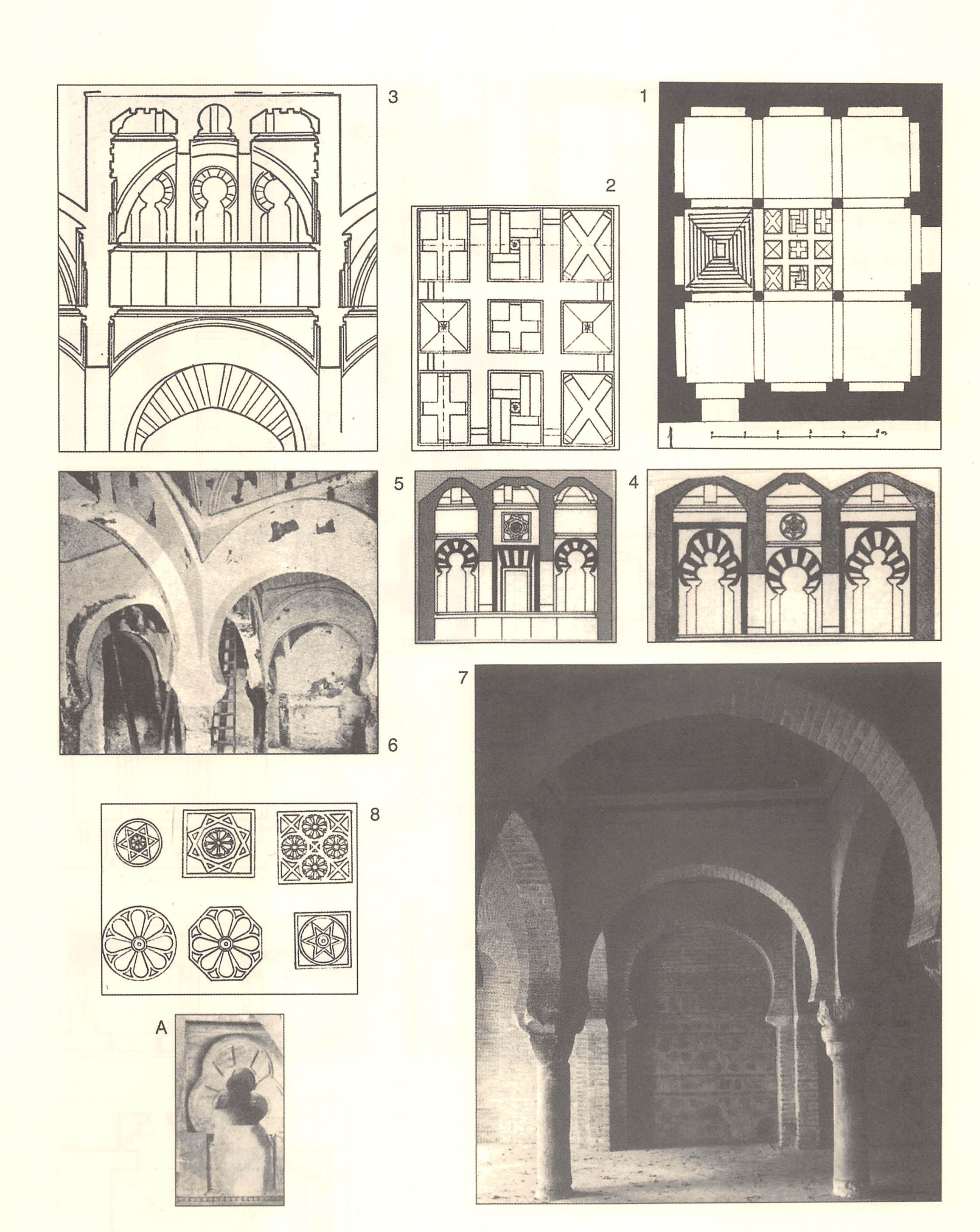
تقع في مجمع الدير الطليطلي «كومندادورس دي سانتياجو» المجاور لمستشفى سانتا كروث، وهذا المبنى وذاك يقعان داخل منطقة الحزام العربية، حيث كانت توجد قصور المأمون أحد ملوك الطوائف، التي أثنت عليها المصادر العربية كثيراً، وكذا الكتل الحجرية المزخرفة التي ترجع لذلك الزمان، فهناك



نجد مبنيين مهمين، مصلّى بلين (في المخطط رقم 1، مبنى رقم 1) ومذبح كنيسة سانتا في (مخطط 1، مبنى رقم 2)، وهذا المبنى الأخير من الآجرّ وله زخارف معمارية مدجّنة مع عناق الفن القوطي المتمثل في الدعامات البارزة نحو الخارج، محددة بذلك أركان مبنى متعدد الأضلاع (سبعة) (7) (8). يسبق هذا المبنى مقصورة للكهنة نرى فيها عقوداً مزدوجة مدبّبة، ومن الخارج، من عَلٍ، نرى صف الأعمدة نفسه بالعقود الحدوية المتقاطعة الذي نراه في واحدة من واجهات مسجد الباب المردوم؛ أي أنه إيجازاً للقول يعتبر فناً من فنون القرن الثالث عشر، وهو في نظر جومث مورينو يحمل سمات قوطية لازالت حية فيه أكثر مما نجده في سانتياجو دل أرّابال. يحدد تورس بالباس عام 1266م الذي صدر فيه صك غفران أبوي بحق هؤلاء الذين يسهمون بصدقاتهم في بناء كنيسة ذلك الدير.

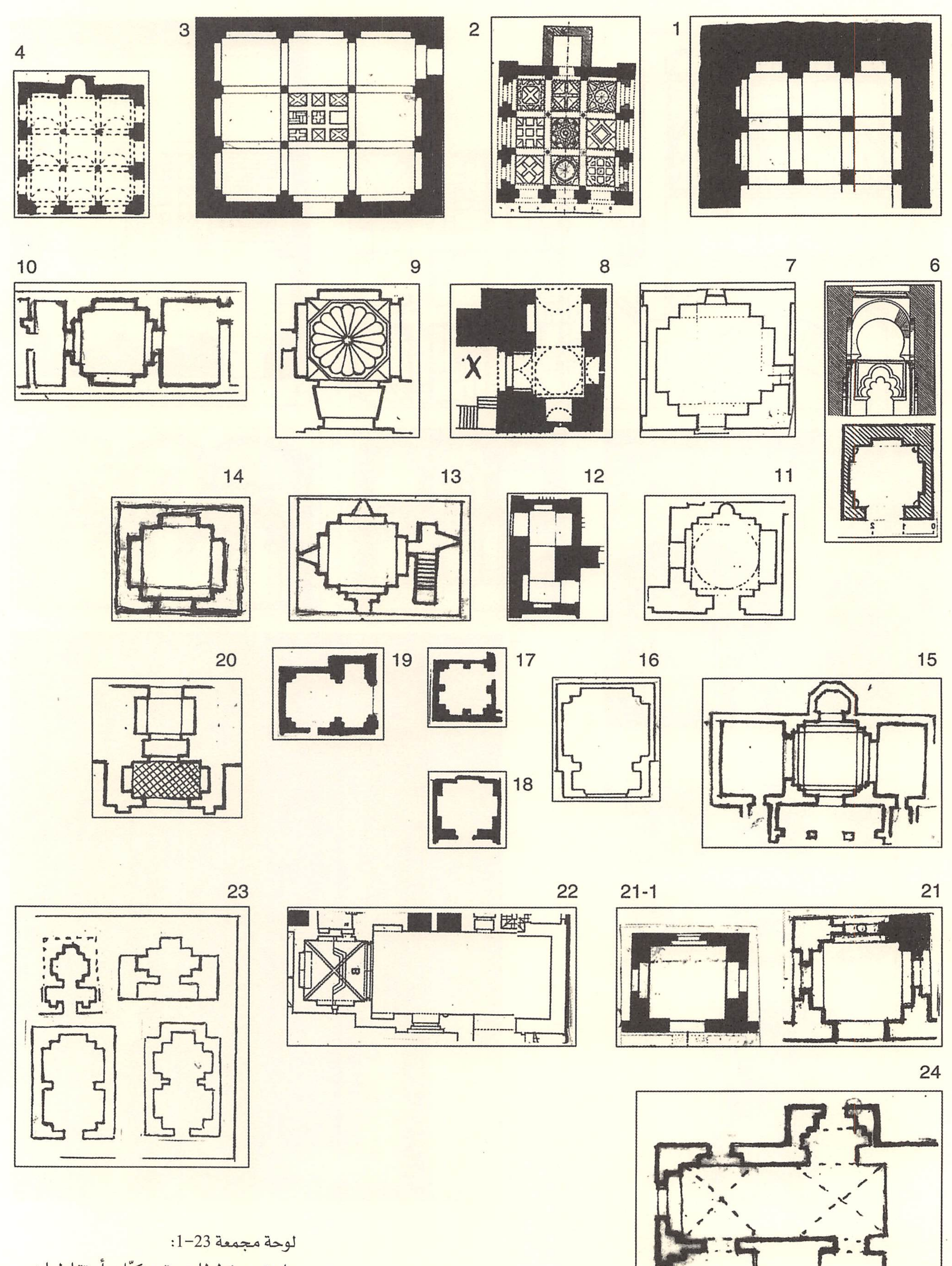
توقفت أمام ذلك المعبد، لأغراض المقارنة، ودراسة مصلّى بلين المجاور، ذي السمات الفنية التي تسبق المعبد،، مثل مصلّى سان لورنثو، وهو مصلّى محط جدل من المنظور الأسلوبي والتاريخي، فرغم أن جومث مورينو يدخل كلا المصلّيين في الإطار الإسلامي (انظر كتابه **الفن الإسبانى** Ars Hispaniae - الجزء الثالث) فإنه يعترف أنهما ربما يرجعان إلى بدايات العصر المدجّن، (ق12)، رغم أنه يشير إلى التأثيرات الإسلامية، فمصلّى بلين الذي يقع في منطقة تاريخية فاصلة بين ما هو إسلامي وما هو مدجّن، أصبح ضريحاً للأمير فرناندوس بتري، وله كوة من الجصّ وإفريز مقربصات، ويرجع تاريخه لعام 1242م. وأوضحت بالينا مارتنث كابيرو وجود توريقات ذات سعفات مدبّبة، على الأسلوب الموحّدي المتأخر أو الأسلوب النصري، وفي ذلك يسبق الفن الشبيه في الزخارف الجصّية في المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا طبقاً لما تراه الباحثة المذكورة.

تحدثت عن هذا المصلّى في كتابي «**العمارة في الأندلس: عمارة القصور**»، الذي هو المجلد الثالث من هذه السلسلة (**العمارة فى الأندلس**) ومع هذا من المناسب العودة للحديث عنه أيضاً في هذا السياق؛ بادئ ذي بدء نجد أن المبنى، الذي تعرض للكثير من التعديلات، كان ذا مخطط مربع من الخارج، يبلغ طول ضلعه 3.40م، أما من الداخل فهو مثمن، وله قبة ذات عقود متقاطعة، حدوية، على طريقة عصر الخلافة في المسجد الجامع بقرطبة، ويلاحظ أن المسقط الرأسي يوضح ما عليه هذه العقود من شبه استدارة كاملة مثلما هو الحال في مسجد الباب المردوم. اتجاه هذا المبنى نحو الجنوب الشرقي (2) (5) (6)، وقد درسته الباحثة كالبو كابيّا، التي أشارت بالتفصيل إلى المخطط، فيما لا يقل عن ثلاثة أضلاع فيه، أي العقود الحدوية الثلاثة نحو الخارج، مشرشرة وذات سنجات بسيطة، ومن الواضح أن العقد المركزي كان مفتوحاً في البداية يرافقه عقدان مطموسان، والبناء كله من الآجرّ؛ غير أن المخطط الداخلي يثير بعض المشاكل، إذ توجد بعض الشواهد التي تشير إلى أنه كان يضم في أضلاعه الأربعة ما يشبه العقد أو الكوة (عقود كوّات) غير جيد الإخراج، وقد جرى تحليل ذلك بشكل جزئي، وفي مبنى مربع، في مصلّى سان لورنثو، وفي مسجد الباب المردوم وفي مسجد تورنريّاس؛ وخارج طليطلة، هناك بعض النماذج التي تتمثل في مبنى أو برج حربي رغم أنه يرجع إلى العصر الموحّدي، هو Espantaperros في قصبة بطليوس (D)، وله مخطط مثمن وعقود كوّات منوّه بها في أضلاعه الثمانية الداخلية. درست كلارا دلجادو مصلّى بلين علي افتراض أنه كان مسجداً خاصاً رغم عدم دقة توجّه المبنى نحو القبلة، وأطلقت عليه قبة إسلامية، وهذا هو ما أطلقته أنا أيضا عليها في أبحاث سابقة لي مستنداً في هذا إلى أن المبنى يمكن أن يكون قبة ملكية أو لتزجية وقت الفراغ وليس مسجداً، وربما يرجع إلى عصر المأمون، أحد ملوك الطوائف.



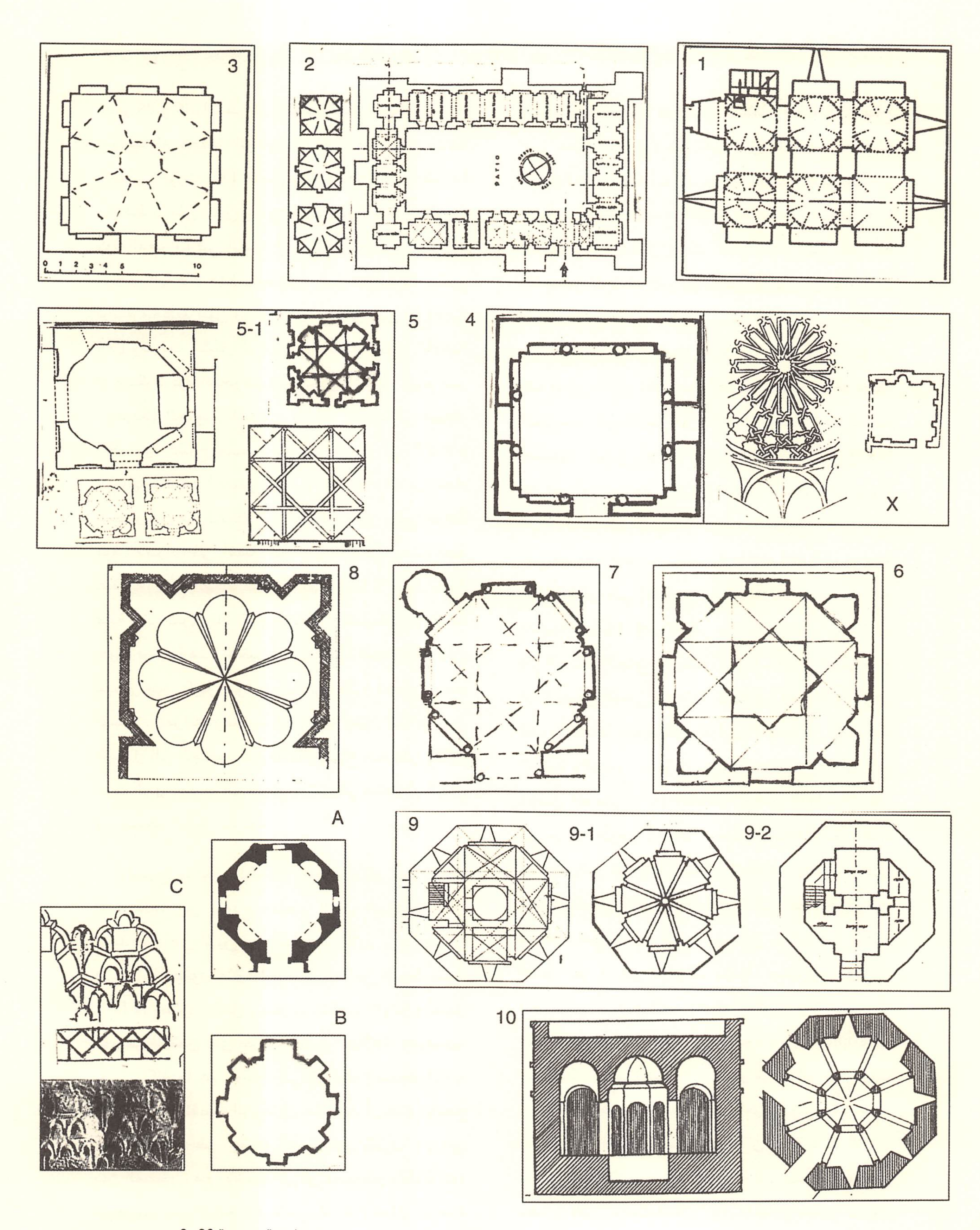
لوحة مجمعة 23:

مسجد تونريّاس.



لوحة مجمعة 23-1:

ملحق. مخططات عقود كوّات أو تقاطعات.



لوحة مجمعة 23-2:

ملحق. مخططات عقود كوّات أو تقاطعات.



تصر كالبو كابيلا على أن المبنى مصلّى إسلامي اتخذ نموذجاً له مصلّى الجعفرية بسرقسطة الذي رسمه الألماني إيورت (E) فنحن نجد هذا الأخير أيضاً ذا مخطط داخلي مثمن وعقود كوات في الأضلاع، وتوجد كوة المحراب في الجزء أو الضلع الجنوبي الشرقي. وتتخذ الباحثة هذا المصلّى، في سرقسطة وتقوم برسم مخطط يبين ما كان عليه مصلّى بلين (2) (3) (4) وحددت الشكل الدقيق الذي عليه العقود الكوّات، أو مبتكرة كوة المحراب في الركن (لكنها اليوم غير موجودة) الجنوبي الشرقي. ولماذا اللجوء إلى مسجد الجعفرية لشرح مصلّى بلين؟ يلاحظ أن الأضلاع الثمانية لمسجد الجعفرية كانت إجبارية ذلك أن اتجاه القصر كان من الشمال إلى الجنوب، وكان يكفي إضافة كوة المحراب في القطاع الجنوبي الشرقي، وهذه حجة عبقرية، رغم أنها لا مناص منها، وهنا لا توجد حجة قوية على نقل ذلك إلى المصلّى الطليطلي؛ وعندما جرت برمجة هذا الأخير ليكون مكاناً للصلاة لم يكن ليبذل جهد كبير لتوجيه المبنى نظراً لصغر حجم المبنى وانعزاله، وهذا ما تدل عليه عقود المدخل من الشمال إلى الجنوب، في ثلاثة أضلاع منه على الأقل، حيث السهم موجه إلى الجنوب الشرقي مثلما هو الحال في مسجد الباب المردوم.

ولشرح مداخل المصلّى محل الذكر نجد كالبو كابياً تلجأ إلى نموذج مسجد الباب المردوم الذي توجد فيه، في اثنين من أضلاعه، (لابد أن ذلك كان في ثلاثة) عقود ثلاثية (B)، منبثقة من النمط نفسه B-1 في بلين، والذي يتّسم بقبته ذات الأوتار والطبق النجمي المثمن على طريقة عصر الخلافة، وموضعها على شاكلة ما هو موجود في قرطبة، ومسجد الباب المردوم في القطاع المركزي. هنا نجد أن هذه الحجج كافة تحدثنا، في حقيقة الأمر، عن تقارب تاريخي بين المبنيين، مع الإشارة إلى أن مصطلح «القبة» كما هو مفهوم في العالم الإسلامي، له عدة معان، أو عدة وظائف، وهو عبارة عن مبنى مستقل أو منعزل، مفتوح من أحد الأضلاع أو في ثلاثة من الأربعة، وكانت له الأولوية في المنشآت الدينية والقصور؛ هنا نجد أن مصلّى بلين هو نموذج آخر، وربما يدخل معه في هذا المقام مصلّى سان لورنثو الذي ينظر إليه على أنه مخصص للرباط. كان جومث مورينو يرى أن القبة ذات الأوتار تضم مفتاحاً كبيراً، ربما كانت له قبة صغيرة من الأسلوب ذاته، وهذا طرح غير مستبعد، ذلك أن كلتا بنيتي الأوتار تظهر متراكبة في دهليز غرفة حفظ المقدسات في كنيسة سان بابلو دي قرطبة، وهي كنيسة مسيحية ربما ترجع إلى القرن الثالث عشر (A)، هنا مشكلة أخرى تتعلق بثلاثية عقود المدخل إلى بلين، حيث العقد المركزي هو الوحيد المفتوح، وهذا نمط غير معروف المصدر، لكنني أرى هذه العقود، مرسومة بهذا الشكل، في الطوابق العليا لمنارة المسجد الجامع بالقيروان (C) بغض النظر عن حالة باب سان استبان في المسجد الجامع بقرطبة، وهو باب ثلاثي العقود، مع أن المدخل الفعلي هو ذلك المتعلق بالعقد المركزي. إضافة إلى ما سبق يمكن القول إن الجمع بين المخطط المربع والمثمن يذكرنا بمخطط مائل، إضافة إلى موصل الجعفرية، هو الخاص بحمام القطاع الملكي في مدينة الزهراء، وكذا مخطط منارة مسجد هذه المدينة التي ترجع إلى عصر الخلافة؛ وعندما نجول بأبصارنا في العمارة الإسلامية في المشرق نرصد حمّامات في كل من القاهرة ودمشق، كما نرصد نماذج أقدم، عبارة عن فراغات مثمنة لصهاريج رومانية ذات كوات أربع ثم أعيد تأهيلها لتكون بيوتاً للعماد، أو الاستشهاد martyrium أو لإقامة القس diaconicon في العمارة البيزنطية وفي عصر شارلمان، وهي ذات أربعة أبواب في بعض الحالات، وأحياناً نجد باباً واحداً. وفي نهاية المطاف يمكن القول إن القبة ذات الأوتار المشيدة من الآجرّ، على الطريقة التي نتحدث بها عن مصلّى بلين، ليست المثل الوحيد خلال عصر ما بعد



الخلافة الذي يمكن رصده في شبه جزيرة إيبيريا، وهذا ما يؤكده وجود برج حربي في حصن ألكالا لاريال (جيان) (F)؛ وفي معرض دراسة ذلك المصلّى الطليطلي يجب التعليق على مصلّى «أسونثيون» في لاس أويلجاس ببرغش، الذي شيد خلال القرن الثاني عشر والثالث عشر ومن الواضح تأثير الأسلوب الموحّدي في المبنى، ثم ننتقل إلى القرن الرابع عشر لنجد «المصلّى الذهبي» في قصور تورديسياسTordesillas (بلد الوليد)، إذ يلاحظ أن كلتا القبتين، على شاكلة ما هو موجود في بلين، تقبلان التفسير الذي عالجنا به قبة بلين، من المنظور الإسلامي، حيث يمكن أن تكونا مكاناً للربط أو ضريحاً أو قباباً ملكية وفي هذه الحالة فهي قباب لتزجية وقت الفراغ. في الإطار الإسلامي، يلاحظ أن القبة الضريح عادة ما تكون مفتوحة في أضلاعها الثلاثة أو الأربعة، أما قبة تزجية وقت الفراغ فلها أربعة أبواب متقابلة، ومن الأمثلة التي توضح ذلك قبة يطلق عليها «قبة الروضة» بالحمراء، وفي باليرمو نجد قبة صغيرة في حدائق القصر (انظر الفصل الأول، لوحة مجمعة 19-1: A،B). لا تعدم وجود القبة المسماة قبة السقاية، فهي شهيرة في سبتة وترجع إلى القرن الخامس عشر في محافظة ويلبة (بالوس دي موجير)؛ في صقلية نجد نموذج قبة سبريجنا دي فيكاري؛ وفي نهاية المطاف نقول إن مصلّى بلين ربما قام بدور المصلّى، وقد شيد، على ما هو عليه، ابتداء من القرن الثالث عشر؛ ولن يكون المبنى للرباط ذلك أن هذا النمط من المباني كان له دوماً، أو بشكل شبه دائم، باب واحد فقط، مثلما هو الحال في مصلّى سان لورنثو بطليطلة (فيما يتعلق ببنية مصلّى بلين وأصولها انظر لوحة مجمعة 23-2 في هذا الفصل: 5، 6، 7، 8، X، A، B).

6 - كنيسة سانتا خوستا وروفينا، وسان سباستيان. كنيستان مفترضتان من كنائس المستعربين وتدرسان على أنهما مسجدان:

توجد الكنيسة الأولى في حيّ وسط المدينة، وليست بعيدة عن أطلال الكنيسة المسماة سان خنيس التي يفترض أنها قوطية؛ لم يعن بها جومث مورينو، أما تورس بالباس فيقول لنا: «يوجد في الحائط الخارجي لكنيسة سانتا خوستا المستعربة منبت عقد حدوي من كتل حجرية مقطوعة جيداً، وهو عقد مشرشر، قطره متران، يتكئ على عمود مربع قوطي، وربما كان ذلك جزءاً من رواق أحد المساجد محوره الرئيسي هو من الشمال الشرقي إلى الجنوب الغربي»، وبالنسبة لهذا العقد، أعتقد أنني قدمت له صورة في كتابي «**الفن الطليطلي الإسلامي والمدجّن**» (1975م)؛ أما مبنى الكنيسة فقد جرى تعديل في صوره خلال القرن الثالث عشر بمذبح مدجّن ذي بوائك زخرفية من الخارج، وقد قامت كلارا دلجادو بدراستها في ذلك الوقت وقدمت مخططاً لها (لوحة مجمعة 27: 1)، والمخطط متجه، طبقاً لتلك الباحثة، نحو الوجهة الطولية غير المنتظمة التي تحدث عنها تورس بالباس، سيراً في هذا على نمط الرسم الذي أعددته (2)؛ فيما يخصّ الأبعاد، نجد أنها دار عبادة ليست أكبر من مسجد السلبادور، وقد ظهرت خلال السنوات الأخيرة، في أحد حوائط المعبد، لوحة ذات نقوش كتابية كوفية بارزة الخط قدمها لي السيد أجوادو بيّالبا (6) رغم أنه لا يعرف على وجه اليقين فيما إذا كانت هذه اللوحة موضوعة في ذلك المكان في الأصل أم لا؛ قامت الدكتورة كارمن بارثلو بدراسة اللوحة وقرأت فيها بعض الآيات القرآنية، إضافة إلى إشارة واضحة بإضافة بلاطة جديدة لكن دون تاريخ التأسيس أو اسم المؤسس (7)، وسواء كانت هذه اللوحة لكنيسة سانتا خوستا وروفينا أم لا، فإن محتواها يتوافق مع اللوحة التي شهدناها في مسجد السلبادور والتي تشير بوضوح إلى إضافة بلاطة لذلك المسجد عام 1041م؛ أما بالنسبة للعقد الحدوي في الواجهة والتي وصفها تورس بالباس (3)، (4)، (5) فقد وجدناها ناقصة بشكل كبير، وهي

2

1

1-1

0 1 2 3

4

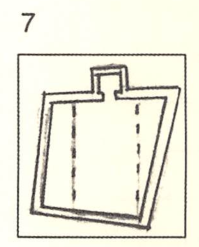
3

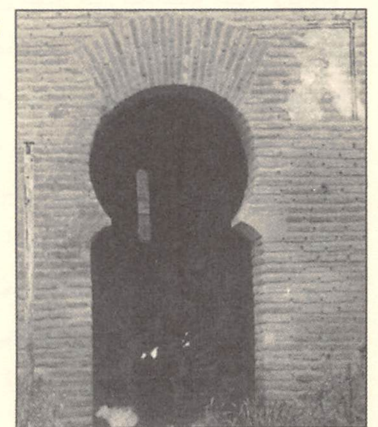
0,75

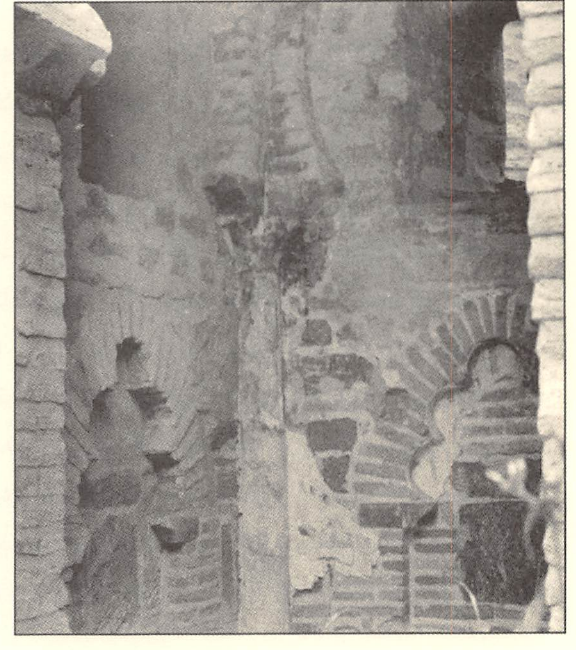
5

6

7

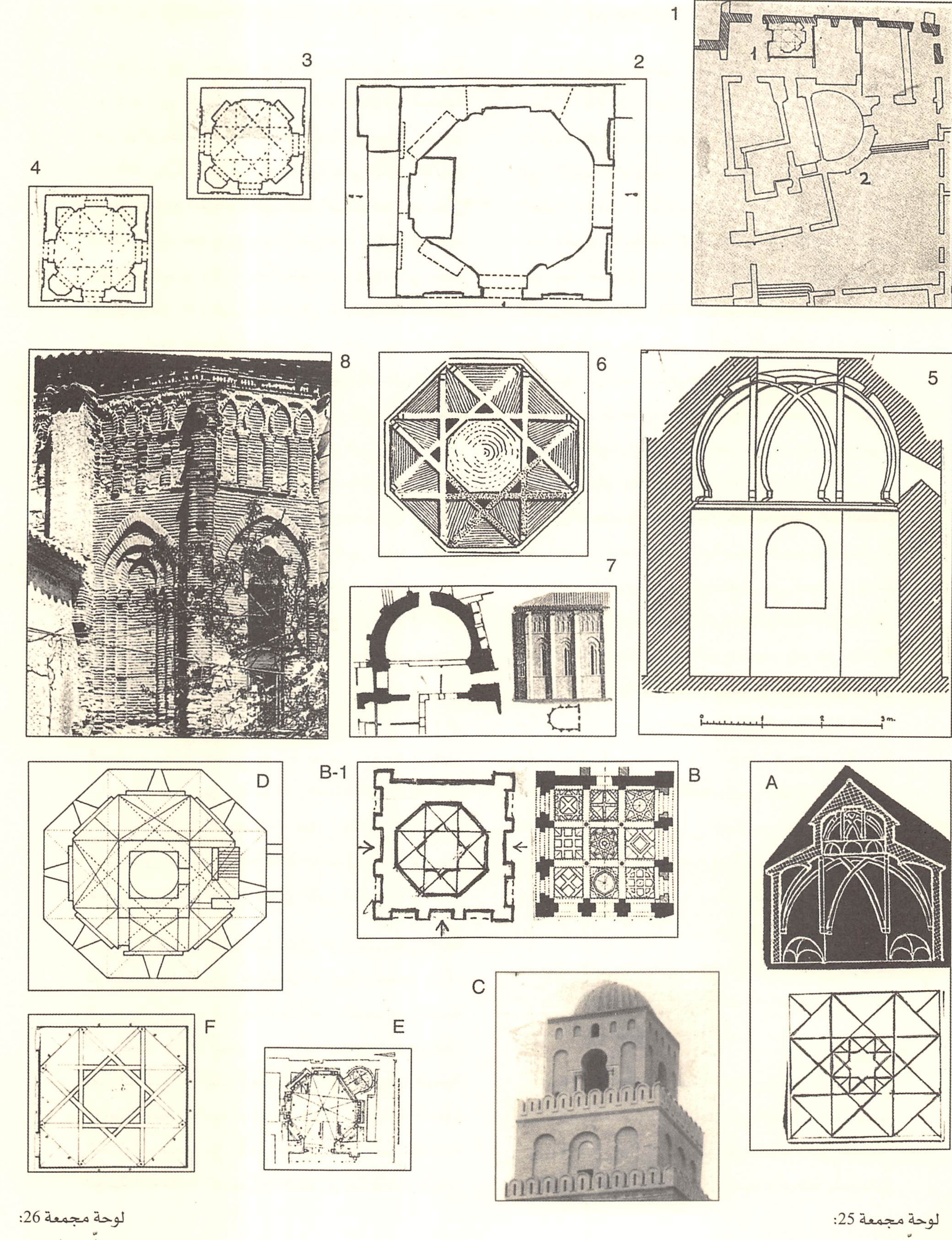






لوحة مجمعة 24:

مصلّى سان لورنثو.



لوحة مجمعة 25:
مصلّى برلين.

لوحة مجمعة 26:
مصلّى برلين.



مشيدة من كتل حجرية جيدة القطع، وشرشرة علوية مع عدد غير محدد من السنجات القطرية المتجهة نحو مركز خط الحدائر، وهذا نمط يرجع إلى عصر الخلافة، تتكئ الحدائر الرخامية على الكتف الأيمن للعمود المربع القوطي الذي أعيد استخدامه، أما بطن العقد فيوجد فيه بروز رأيناه في عقد منارة المسجد القرطبي سانتا كلارا، كما نجده في عقود في جسر «وادي البقر» القرطبي، وكذلك في مفيض أحد الجسور (جسر وادي الحجارة)، على نهر إينارس، وقد أشرت إلى مثل هذا في العقد الكائن إلى يمين الواجهة المطلة على شارع الباب المردوم؛ وهذا العقد لابد أنه قد شيد خلال القرن العاشر كمدخل لمسجد في أغلب الظن، وإذا ما كان كذلك يكون مستغرباً وصفه بالمستعرب، والشيء نفسه يمكن قوله بالنسبة للوجهة صوب الجنوب الغربي. لا نجد منطقية واضحة في عملية انتقال المسجد إلى ممارسة الطقوس المستعربة قبل عام 1085م، وهذا جائز بعد ذلك التاريخ، اللهم إلا إذا كان هناك دار للعبادة، مستعربة، صغيرة تحولت إلى مسجد في أول مرحلة من مراحل العمارة الإسلامية بالمدينة، رغم أن المصادر الأدبية المسيحية تصمت عن ذكر كنيسة مسيحية تحمل اسم القديستين، ومع هذا يقول أمادور دي لوس ريوس بنسبة دار العبادة التي نراها إلى زمن أتاناخيلد Atanagildo، فهل إطلاق اسم هاتين القديستين الشهيدتين له علاقة بوصول مستعربين من إشبيلية إلى هذه المدينة خلال القرن الثاني عشر؟

تتكون كنيسة سان سباستيان من مبنى من ثلاث بلاطات ولها أسلوب مستعرب (لوحة مجمعة 28)، لكن دون أن يرد ذكرها أيضاً في المصادر الأدبية المسيحية، ويرى أمادور دي لوس ريوس أنها قوطية. ومن الواضح أن أغلب أعمدة البلاطة الرئيسية قوطية وخاصة تيجان الأعمدة؛ وفوق هذه الأعمدة نجد العقود الحدوية جميعها من الآجرّ بما في ذلك المنابت ذات الحلية المعمارية المقعرة nacela، وربما قامت الأيدي العاملة المسلمة بتنفيذ ذلك عن قصد، لكن لا ندري فيما إذا كان قبل عام 1085م أم بعده، وقد حرمتنا عمليات الترميم الحديثة التي جرت على المبنى وطالت في الأغلب الحوائط الخارجية من عملية التوثيق المهمة الخاصة بالأبواب أو النوافذ. يقع البرج في أحد أطراف البلاطة الرئيسية، من الجهة اليسرى، وهو عمل معماري مدجّن يرجع إلى فترة متقدمة من القرن الرابع عشر؛ اتجاه المعبد هو الجنوب الشرقي، والسهم متجه صوب اليمين أكثر الأمر الذي قد يقودنا إلى القول إن المبنى كان مسجداً، أما الصدر فقد جرى تغييره إلى الشمال، حيث البرج، عندما تمت تهيئة المبنى للطقوس المسيحية، وهذا ما فكر فيه، لأول مرة، جومث مورينو؛ وقد ورد اسم الكنيسة عام 1181م في الوثائق المستعربة الطليطلية وعندما ينظر إلى المبنى على أنه دار للعبادة المسيحية صدرها صوب الشمال لا نجد لهذه الكنيسة نظيراً واضعين في الحسبان وضع برج الكنائس المدجّن، وعكس ذلك يحدث إذا ما كان الصدر في الجنوب فإن البرج سوف يقع في مقدمة المبنى مثلما هو الحال في كنيسة سان أندرس وسان لوكاس، هنا نجد أن القطاع البازليكي للكنيسة الأولى هو أول مبنى في المدينة؛ وإذا لم يكن البرج مئذنة فهذا ما يؤكده بناؤه المدجّن الذي يضم الطابق المخصص للأجراس، بينما نجد برج السلبادور وبرج سانتياجو دل أرّابال، وسان بارتولوميه وسان أندرس وكأنها مآذن جرى تتويجها بمناطق للأجراس حديثة وغير متسعة؛ ومن الملامح الدالة على حداثة المباني المذكورة أن برج سان سباستيان يضم نوافذ صغيرة، زخرفية مرسومة فوق لوحات من الطين المحروق ولها عقود مسيحية ذات تاريخ متأخر (3).

يمكن أن ترجع العناصر المستعربة إلى مرحلة لاحقة على عام 1085م كما هو الحال في كنيسة سانتا خوستا وروفينا، هذا إذا ما كان المبنى مسجداً في البداية، مع القبول بإمكانية وجود دار للعبادة قوطية بأعمدتها



التي جرت الإفادة منها في الإنشاءات الإسلامية الجديدة أو ذات البناء الإسلامي؛ وسواء كانت طبيعة المبنى هذه أو تلك فإنه لم يتم إضافة المذبح إليه وهو مذبح متعدد الأضلاع وله بوائك زخرفية على شاكلة دور العبادة الأخرى بالمدينة (لوحة مجمعة 29 مثل سان رومان (1) وسانتياجو دل أرّابال (2) ودور عبادة أخرى في قضاء طليطلة. احتفظت كنيسة سان سباستيان بالصدر المستقيم وربما جاء ذلك بسبب قرب المكان من نهر التاج وخارج النطاق الحضري مثل كنيسة سان لوكاس (3)، ودون مذبح أيضاً نجد كنيسة سانتا إيوالاليا (4) وربما جرى تقليص هذه الكنيسة في أزمنة حديثة؛ والشيء المثير للفضول بالنسبة لدار العبادة الأخيرة، مثلما هو الحال في سان سباستيان، هو أن بناؤها جدرانها الجانبية في زمن لاحق على تاريخ بناء المبنى وكذلك الحائط الواقع في المقدمة وجزء من برج سان أندرس (7)، إذ يلاحظ أن المذبح قد حل محله ذلك الحالي المشيد من الحجارة على الأسلوب القوطي المتأخر. تضم اللوحة المجمعة 29 دور عبادة مدجّنة أخرى في محافظة طليطلة: 5 سانتا ماريا دي لافوينتي في وادي الحجارة؛ 6: السلبادور في طلبيرة، 8: سان كليمنتي بالمدينة نفسها (م. تراس)، 9: كنيسة توركاث (مدريد)، 9-1: مذبح مدجّن في كنيسة كوبيّو (وادي الحجارة)، 10: في طلبيرة نجد كنيسة سانتياجو (م. تراس)؛ 11: معبد بربهويجا (وادي الحجارة)؛ 11-1: مذبح في كنيسة بالدلتشا (مدريد) (برينشي)، 12: كنيسة دير سانتا أورسولا (طليطلة)، 13: كنيسة إيروستس (طليطلة)، 14: سان خوان دي أوكانيا (طليطلة). وكان هناك عناق قوي بين طرائق البناء والجماليات العربية والمدجَّنة الطليطلية، وهذا ما رأيناه في مسجد الباب المردوم وفي التوسعة المسيحية له، وبالتالي فإن علم الآثار في طليطلة خلال العصور الوسطى سوف يظل يطالعنا بمشاكل تتعلق بمناطق حدودية تاريخية تتعلق بدار العبادة هذه أو تلك، ورغم ما قيل في البداية إن اتجاه المبنى، أو المباني، يعتبر مصطنعاً إذا ما اتخذناه عنصراً للحكم على المبنى وهل هو مسجد أم كنيسة، فقد جرى التفكير في البداية بأنه عندما يكون السهم متوجهاً نحو الجنوب أو الجنوب الشرقي فإن المبنى يكون مسجداً، زد على هذا غيبة المحراب أو المحاريب في طليطلة الأمر الذي جعل الباب مفتوحاً أمام تكهنات من كل نوع؛ وبالنسبة للأبراج فقد جرى استئصالها من كتب تاريخ الفن عندنا، وهي أبراج أفترض أنها كانت مآذن، وهي الخاصة بسانتياجو دل أرّابال وسان بارتولومية وسان أندرس، وخصوصاً فيما يخصّ البرجين الأول والثاني. وإذا لم يكن مثل هذا البرج الإسلامي، مائة بالمائة، ليس موجوداً في سان سباستيان فهذا يمكن أن يكون مبرراً قوياً للافتراض بأن ذلك المعبد لم يكن مسجداً، ولو كان لافتقر إلى المئذنة، وهنا نجد حالات لدور عبادة إسلامية دون مآذن، سواء في المناطق الحضرية أو غيرها، ومن أمثلة ذلك مسجد الباب المردوم ومسجد تورنريّاس، وفي دائرة ألمرية نجد مسجد فينيانا؛ كما نجد كنائس أخرى دون أبراج كنائس (لوحة مجمعة 29: 4، 8، 9، 11، 12، 14).

الموروث الإسلامي في الكنائس الطليطلية المدجَّنة:

تحدثت سابقاً عن جوانب من هذا الموضوع، وإذا ما اتخذنا المنظور الإسلامي وأخذنا نتأمل من البداية وحتى حكم الملوك الكاثوليك، حيث نجد أن ما هو قوطي يريد أن يحل محل كل ما سبق، لوجدنا أن العمارة الطليطلية، بصفة عامة، بعد عام 1085م تعيش حالة من الغموض وليس مرد ذلك للتشابك القوطي والعربي والمستعرب والعبري والمسيحي بل كيف أن المباني المهمة كافة ترنو، وتزيد، الحفاظ على الموروث الإسلامي، وما كان قائمّاً هو ذلك الذي كان عندما



غزا ألفونسو السادس المدينة: أي مساجد وكنائس مستعربة وأربطة وحمامات وأسوار لها أبوابها ومنازلها وقصورها، ومساعدة الآجرّ والدبش والمواد رخيصة التكلفة في امتداد كل ما يتعلق بما هو إسلامي ودخلت في مأزق لا مخرج منه عندما لم تضع في الحسبان التأثيرات القادمة من الخارج، من أوساط مسيحية وأخرى عربية معاصرة مثلما هو الحال بالنسبة للتيار المسمى «الموحّدية» في كل من إقليم الأندلس وشمال أفريقيا. التقى في طليطلة ما هو عربي تقليدي وما هو روماني وما هو موحّدي، وظهرت أمام عيوننا مبان ذات لغتين ولها لهجات متنوعة؛ ورغم أن هناك بعض الباحثين لا يزال يرفض وجود المدجّن كأسلوب، فإن كلاً من كنيسة سان رومان، وسانتياجو دول أرّابال ترسلان لنا رسائل تحمل ملامح قوية بها الموروث الإسلامي الذي أخذ يتبدى وليس ذلك الذي توارى، في إطار حضري في طريق مستمر للتجلي؛ نجد أمامنا مباني للعبادة وأبراجاً وزخارف مهمة جرت بمهارة على يد فنان أو من يدير الأوركسترا وقد استهواه كل ما يرى من موروث عربي، وأن يقوم بإدراج هذا الموروث في المباني الجديدة فهذا أمر يتّسم بألمعية وابتكار أصبحت أصوله محل نقاش وهل تلك أصول إسلامية أم مسيحية؛ وإذا ما كانت الكاتدرائية القوطية، المشيدة من الحجر، تمثل الفن الرسمي للدولة على مستوى شبه جزيرة إيبيريا، كما يقولون، فإن الكنائس الأخرى في طليطلة كانت تموج بمشاعر البسطاء التي أعطت ظهرها لما هو عربي ظاهرياً ينسب إلى أزمنة معينة وولت وجهها شطر جوهره واعتبرته جزءاً من موروثها الخاص؛ ومعنى هذا أن العقد الحدوي والمفصّص أصبحا من العناصر الجوهرية في المذابح والواجهات والأبراج إذ كان يجري الصعود إلى الطوابق العليا لهذه الأخيرة باستخدام السلالم التي هي على شاكلة ما هو موجود في المآذن، والتي تحولت، لقدمها ولوجود فراغات غير مجدية فيها، إلى ما عليه دور العبادة الحديثة. كما أن مبدأ الحفاظ على مسجد له أهمية ما وإجراء تعديلات عليه ليكون صالحاً للطقوس المسيحية لهو خير دليل إن لم يكن على تقديس وإعلاء شأن الموروث الثقافي الإسلامي، فهو علامة على الرغبة في التعايش أو التسامح أو التلاقح الثقافي، وبعد الإشارة إلى الفراغات الخاصة بهذه الطقوس أو تلك فإن باقي المساحة صالحة للأغراض كافة، أي أن الثنائي الكنيسة - المسجد كان سائداً منذ عصر قرطبة الأموية وقبل ذلك؛ في البداية، احترم الملوك المسيحيون المساجد الجامعة الكبرى لضخامتها ولأنها كانت تمثل في حد ذاتها أعلى نموذج لثقافة تفوق المسيحية، إضافة إلى الموقع الاستراتيجي الذي كانت عليه، ذلك أن أغلبها كان في قلب المنطقة الحضرية طبوغرافياً؛ ظل المسجد الجامع في طليطلة، مع تغيير الطقوس، ابتداء من عام 1085م وحتى 1227م، وفي قرطبة منذ لحظة الغزو 1236م حتى يومنا هذا، وبالنسبة للثقافة العبرية فهناك معبدان في طليطلة ظلاّ قائمين حتى اليوم.

عندما نتحدث في هذا الكتاب عن مباني مدجّنة، سوف نتناولها بالتفصيل على الفور، فإن غايتنا ليست إلا مدّ يد العون في طرحها من منظور عربي، وليأخذ القارئ في الحسبان، وهذا ما كتبته في صفحات سابقة، أن دور عبادة على شاكلة أهمية معبد سانتا ماريا لابلانكا ومعبد الترانستو لا تحمل حرفاً من السمة المدجَّنة إلا الاسم، ذلك أن جوهر المباني هو عربي مستورد، وهذا موضوع سوف أعود للحديث عنه لاحقاً. إذا ما قبلنا بأن مدينة طليطلة هي مدينة للفنون التي جاءتها من أصقاع مختلفة، ماعدا ما هو قوطي، الذي أثرت عليه عوامل الزمن، والذي ربما كان الأسلوب الأصيل في المدينة العاصمة.عندما كنت أقوم بمراجعة المساجد لفتت انتباهي بقوة التأثيرات البدهية القرطبية التي نراها في مسجد الباب المردوم إذ نجد ما هو خلافي ورد من المدينة وقد أصبح في الصدارة،لكنه تعرض لعمل مبرمج يتمثل في استخدام الآجرّ، والجصّ في



القصور، متقدماً بذلك على قصر الجعفرية بسرقسطة، وهذا درس تم استيعابه جيداً في إطار الفن المدجّن: بالنسبة للكنائس قمنا بإدراجها، بنيوياً، ضمن ما هو روماني المشيد بالحجارة في الهضبة العليا؛ وعندما هل ما هو مرابطي وموحّدي رسمنا هذا العقد أو ذاك، من أصول إشبيلية، ووضعنا الخيرالدا في الوسط كمصدر للمعلومات التجديدية، وتكثف كل هذا التوجه المسمى «العربي الجديد» في المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا، الذي يتناوله النقد على أنه «موحّدي» مكثف ذو أصول إشبيلية، لكن دون أن يتخلى عن كونه تعبيراً واضحاً عن التوجه المدجّن المحلي؛ وعلى هذا فإن ما هو مدجّن سيكون، في البداية، في المفهوم الجامع لتيارات مختلفة لتدخل في مهمة معمارية نجد فيها المكون العربي المحلي هو الأساس. وإزاء النقد الموجه للظاهرة المدجَّنة نرى في طليطلة أن الأجزاء المختلفة التي تضمها دور العبادة تتناغم فيما بينها، ومن الأمثلة التي تؤكد ذلك كثرة المذابح التي تحمل البصمة العربية من خلال العقود الحدوية أو المفصّصة في الأقاليم التي تقع في أعالي قشتالة خلال القرن الثالث عشر والرابع عشر، حيث نجد أن الآجرّ، من خلال الموروث الطليطلي، يبلغ أوجه البنيوي والزخرفي؛ إن اكتشاف الآجرّ والدبش في مسجد الباب المردوم، والذي ينقاد له التوجه المتعلق بالعناصر الزخرفية العربية، إنما هو أمر واقع، رغم أنه لا يصدق، يقبله الجميع؛ وغير ممكن أن يكون مسجد الباب المردوم هو المحرك أو المصدر الوحيد لذلك الفن الذي ساد المدينة بعد عام 1085م؛ ونظراً لعدم وجود أعمال سابقة ذات أهمية، مثلما هو الحال بالنسبة للخيرالدا في إشبيلية، فإن ما بقي قائماً في طليطلة وهو أن هذه المدينة عربية، مع وجود ما هو مستعرب في منتصف الطريق، والذي كان المحرك الأساسي للتوجهات المدجَّنة الإسبانية؛ ونقول دون مواربة إن هذا الوضع أصبح واضحاً في المسجد الجامع بقرطبة الذي تحول إلى كنيسة، أي أنه مساحة إسلامية ظلت مستخدمة لما يزيد على قرن من الزمان محتفظة بكل السمات المعمارية والزخرفية للمسجد، باستثناء التعديلات المرتجلة، أي تغيير الاتجاه وربما إضافة مذبح، أي أننا في المحصلة، أمام الاستامبا التي نجدها متمثلة في مسجد الباب المردوم بمذبحه المدجّن ذي المخطط الجديد ابتداء من منتصف القرن الثالث عشر؛ وسواء كان هذا الزواج المعماري بالمسجد الجامع على هذا الوضع أم لا، فإن الحقيقة هي أن فكرة نموذج الكنائس المدجَّنة الطليطلية أخذت تولد من خلاله، ومن الطبيعي أن يكون هذا النموذج قد ضم عدداً من الأنماط وأخذ يناوئ التأثيرات التي هلّت من كل اتجاه على المدينة.

1 - كنيسة سان أندرس:

هي واحدة من دور العبادة التي ورد ذكرها مبكراً في الوثائق الخاصة بالعصور الوسطى، ابتداء من عام 1129م وخلال السنوات اللاحقة من القرن الثاني عشر، ولهذا فهي تعتبر الكنيسة الأقدم في المدينة، وما يؤكد ذلك العقد الحدوي الذي نجده في البرج وكذا الواجهة دون أن تكون هناك مؤشرات واضحة على أنها كانت مسجداً؛ وتقول «**الحوليات الطليطلية**» إن هذه الكنيسة تعرضت لحريق عام 1150م. يتكون مخططها من ثلاث بلاطات (لوحة مجمعة 30: 1)، وقد بُتر مذبحها وحل محله آخر يرجع إلى القرن الخامس عشر، يقع برجها (3) (4) عند بداية البلاطة الجانبية اليسرى، وهو معشّق فيها، كما جرت إعادة بناء العقود والأعمدة فى البلاطة الرئيسية بالكامل خلال القرن السادس عشر، وفوقها نجد الآن نوافذ نصف أسطوانية وكأنها منصة غير فعلية، وهذا من الاستخدامات التي كانت سائدة في المدينة؛ جرت أيضاً إعادة بناء الحائط الكائن في المقدمة بالكامل وكذلك جزء من الحائط الغربي للبرج، وخلال الفترة من القرن الثالث عشر

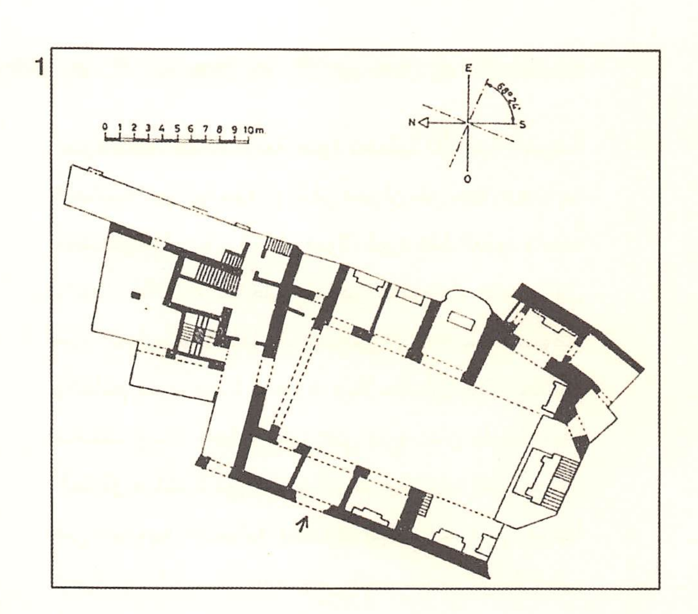


وحتى الرابع عشر جرت إضافة صحن، في الجنوب، له عقود حدوية من الآجرّ، وأعمدة مشيدة من هذه المادة (لوحة مجمعة 30: 2) ويحيط بالعقود طنف لكل عقد، على الطريقة الموحّدية وليس على الطريقة الأموية القرطبية (لوحة مجمعة 32: 4). في منتصف القرن الرابع عشر جرى في البلاطة اليمنى إدخال ضريح مزخرف بزخارف جصّية مدجّنة على تتبع الأسلوب «الطبيعي» (لوحة مجمعة 32: 6) ويشير شاهد الضريح إلى العقد الأول من القرن المذكور، ومع مرور السنوات خلال ذلك القرن نجد في بداية البلاطتين الجانبيتين قبتين من المقربصات ذات أصول موحّدية (لوحة مجمعة 32: 3)، ثم قامت عائلة أيالا، التي تملك عدداً من القصور المدجَّنة في مناطق القطاع كافة والذي تنسب إليه الكنيسة، بإعادة بناء السقف الخشبي على طراز الجوائز والبراطيم Par y nudillo، وفي البلاطة الجانبية اليمنى نجد كانات ذات شكل مقدمة مركب، مثل تلك التي نجدها في معبد سانتا ماريا لابلانكا وربما جرت الإفادة منها مرة أخرى.

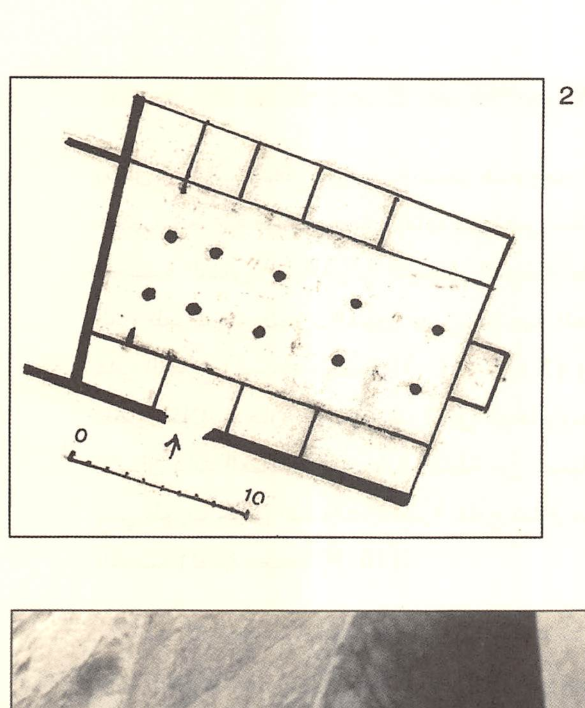
يمكن القول إذن إن هذه الكنيسة تضم العديد من العناصر الفنية، وتعرض خلال مراحل مختلفة لعمليات إزالة وإعادة بناء في كثير من أجزائها ولم ينج من ذلك إلا جزء كبير من البرج والواجهة، وظلت هذه الأخيرة، حتى الستينيات من القرن الماضي مختفية وراء حوامل غير متسقة زالت من الوجود، كما نجد أن البرج والواجهة لهما أسلوبان متقاربان لكنهما مختلفان؛ البرج مربع بطول ضلع من الخارج يبلغ 4م (لوحة مجمعة 30: 4) أما من الداخل فهو على شاكلة كل من برج سانتياجو دل أرّابال، وسان بارتولوميه، ذلك أن الثلاثة تحمل بصمة المئذنة: أي العمود المركزي والسلّم ذي السقف المتدرج، على شبه قبة، من خلال تقريب المداميك من الآجرّ (3)، أما من الخارج فإن كنيسة سان أندرس يوجد فيها من الخارج أشرطة من الدبش بين مداميك من الآجرّ، وتكثر هذه المادة في الأركان، أما في القاعدة فقد حل محلها الحجر في شكل كتل من الجرانيت التي أعيد استخدامها (لوحة مجمعة 32: 1) وهنا يجب التنويه إلى أن أشرطة الدبش، القليلة الارتفاع، موزعة بشكل منتظم، بمعدل اثنين لكل دخلة أو خروج للسلاسل الكائنة في الأركان، مثلما هو الحال في البرجين الآخرين، وقد زال هذا النمط في الأبراج اللاحقة في المدينة؛ تتوافق الأبراج الثلاثة أيضاً في النمطية الخاصة التي عليها النوافذ، ذات العقود الحدوية الكلاسيكية وذات الطنف والمنكب المشار إليهما من خلال شريط ضيق بارز من الآجرّ. عندما ننظر إلى برج سان أندرس نجد أنه لم يصلنا إلا النافذة العليا في الجهة الشمالية والتي تقع على ارتفاع 15م من الأرض (لوحة مجمعة 30: 6)، وفوقها نجد طابق الأجراس الذي يرجع إلى العصر الحديث مثلما هو الحال في سانتياجو وسان بارتولوميه. هذا الوصف الذي أوردته لا يتناغم مع واجهة دار العبادة الملاصقة للبرج، حيث نجد أن الدبش المصحوب ببعض مداميك الآجرّ عبارة عن أشرطة أعرض، أما العقود الزخرفية في الجزء العلوي فهي تتخلى عن الشكل الحدوي الذي عليه البرج (لوحة مجمعة 30: 7 ولوحة 31). تضم الواجهة أيضاً عقوداً مفصّصة وحدوية حادة والعقد المتعدد الخطوط من النمط الموحّدي، وهذان الصنفان الأخيران لم يكونا معهودين في المدينة حتى تلك اللحظة.

قمت في أبحاث سابقة لي، مستنداً إلى الطابع المتقادم الذي عليه أشرطة الدبش وكذا العقد الحدوي للبرج، بإدراجه، أي البرج، ومعه برج سانتياجو وسان بارتولومية، في بند خاص بمعزل عن باقي الأبراج المدجَّنة في المدينة، واقترحت تفسيرها على أنها مآذن جرت الإفادة منها، رغم أن الثلاث لم يسجل مخطّطا مبانيها أي دليل على وجود مصلّى إسلامي؛ وإذا ما كان في سان أندرس طابق لمصلّى إسلامي موجه نحو الجنوب فهذا أمر محل نظر، وربما يمكن أن

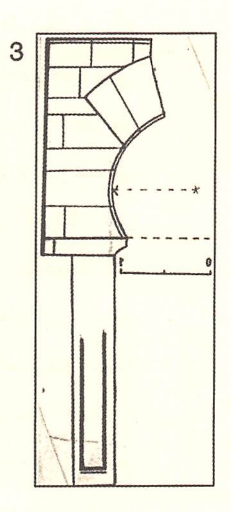
1



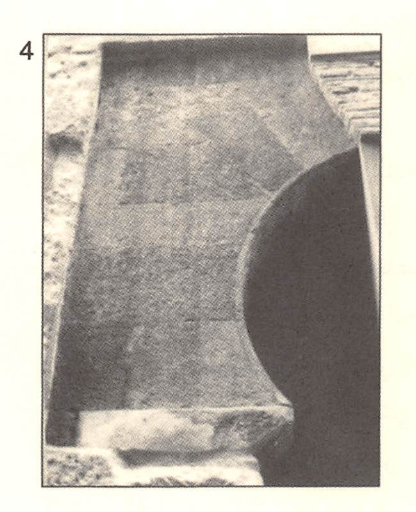
2



3



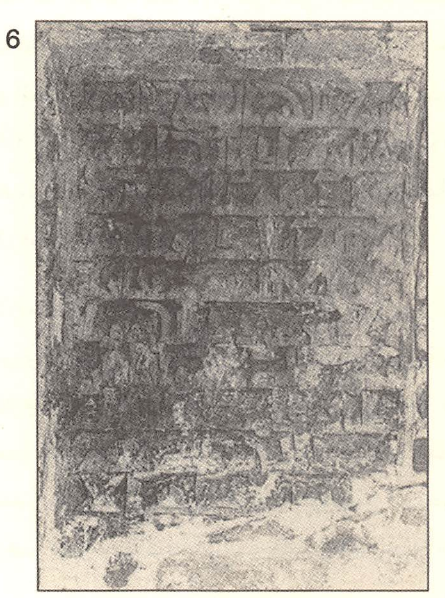
4



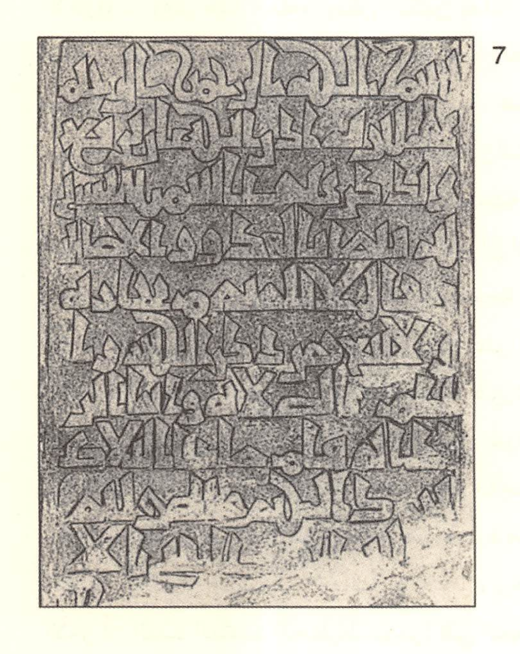
5



6



7



لوحة مجمعة 27:

الكنيسة المسجد سانتا خوستا وروفينا.



يدخل في باب الدفاع عن وجهة النظر هذه وجود كتل حجرية زخرفية قوطية جرت الإفادة منها في البلاطة الجانبية اليمنى، إضافة إلى الأيقونة، القوطية أيضاً، التي ظهرت في الجزء العلوي، يمين الواجهة المطلة على الشارع (لوحات مجمعة 31: 1، و 32: 5) وكذا بعض أطلال تيجان أعمدة صغيرة من الرخام وبعض الأبدان ذات العناصر الزخرفية القليلة من السنبلات التي ظهرت خلال السنوات الأخيرة خارج نطاق مبنى الكنيسة (لوحة مجمعة 30: 10).

أعود للواجهة مرة أخرى، لأقول إنني كنت شاهداً على اكتشافها في زمن المعماري بالكارثل المرمم ذو الخبرة، في مجال دور العبادة الطليطلية. كانت الواجهة مختفية، وإذا ما استثنينا العقد الحدوي في المدخل، وجدنا أنها قد أعيد بناؤها، وقد وصل إلينا القطاع العلوي وعليه نموذج من البوائك الزخرفية (لوحة مجمعة 30: 7، ولوحة 31)،وهذه البائكة هي الأولى من هذا الصنف في طليطلة، وقابلة للتطبيق على واجهات كل من سانتياجو دل أرّابال وسانتا ليوكاديا وسانتا أورسولا، رغم أنه من الملاحظ أنها أقدم من تلك الأخريات. وفي هذا المقام يمكن التكهن بماذا كانت عليه خطوط واجهة سان أندرس، وبها هذا الصنف من البوائك، على الطريقة الأموية القرطبية، هي في حقيقة الأمر انتحال لواجهات مساجد مهمة زالت من الوجود، في المدينة، وبالتالي فإن عقود واجهة سان أندرس ليست سابقة على عام 1085م، ذلك أن الشكل الحدوي الحاد يرجع إلى أصول موحّدية واضحة اللهم إلا إذا كان مرابطي الأصول، وينطبق ذلك على العقد المتعدد الخطوط وعلى العمارة المرابطية في شمال أفريقيا، حيث نجد ذلك في قبة الباروديين بمراكش، نهاية الثلث الثاني من القرن الثاني عشر (لوحة مجمعة 31: A)،كما نراها فيما هو موحّدي في منارة مسجد الكتبية ومنارة المسجد الجامع بالرباط. وحقيقة الأمر أن العقد المتعدد الخطوط موجود في الجعفرية بسرقسطة. هناك أربعة عقود تحملها الأعمدة المربعة الجانبية في الواجهة، واثنان آخران خارجها، وهذا ما نجد عليه واجهة سانتا أورسولا، نورد هنا العقود واحداً واحداً،: فالعقد الداخلي متعدد الخطوط أو عقد حدوي حاد، ثم العقد الحامل المفصّص ذي الخمسة فصوص والقائم على أعمدة صغيرة، ويلاحظ أن خط الحدائر مختلف وهذا نمط متكرر في برج سان بارتولوميه، المنبثق مباشرة من العقود الزخرفية العليا التي نجدها في الواجهة الشمالية لمسجد الباب المردوم، ومنها أيضاً نجد العقد ذا الفصوص الخمسة مع الإشارة إلى أن الفصوص في سان أندرس تبدو كأنها خطاطيف (لوحة مجمعة 31: 3)، على الطريقة الموحّدية، أم العقود الحدوية فتضم في انحناءاتها كافة، في بطن العقد، تجاعيد متراكبة رأيناها قبل ذلك في الكوابيل modillones أو أرجل الأبواب quiciarelas في قصور المأمون، أحد ملوك الطوائف، وكذا في البوائك في الجعفرية بسرقسطة، وهذه التجاعيد موجودة في المسجد الجامع بقرطبة في توسعة الحكم الثاني. نحن إذن أمام التوفيق بين الأضداد في كل ما يتعلق بهذه البائكة الخاصة بسان أندرس، التي خرجت معتمدة على الموروث العربي المحلي والفن الموحّدي، الذي لا شك أنه موجود هنا لأول مرة في المدينة متقدماً بذلك على المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا، حيث يتكرر العقد المتعدد الخطوط والعقد الحدوي المدبّب، غير أنه هذه المرة يضمه عقد مكون من ستة فصوص، وكلاهما له خط حدائر على المستوى نفسه مثلما هو الحال فيما هو موحّدي.

لا يمكن التأكيد قطعياً على أن كلاً من برج سان أندرس والواجهة الخاصة به هي ثمرة عملية بنيوية ذات مرحلة واحدة، ولا يمكن التأكيد على أن الواجهة ذات البصمة العربية، مائة في المائة، يمكن أن تكون خاصة بمسجد، مما لا يؤكد ذلك التأثير الموحّدي الملحوظ، وعلى هذا فإن الفن المدجّن الطليطلي يتخذ وجهة أخرى



خلال النصف الثاني من القرن الثاني عشر أو السنوات الأخيرة منه، حيث هناك تشابك بين الموروث العربي المحلي والموروث الموحّدي مُشَكِّلين بذلك جمالية مشتركة تبلغ شأواً كبيراً في معبد سانتا ماريا لابلانكا. وفيما يتعلق بتاريخ بناء كنيسة سان أندرس، أشرت قبل ذلك إلى أن أول ذكر لها ورد عام 1129م ثم 1150م وربما كان ذلك العام هو الذي تعرضت فيه للحريق، ثم 1156م، وسوف يكون من المجازفة القول إنها تأسست في التاريخ الثاني نظراً للطابع الموحّدي الذي نلمحه على الواجهة، ومعنى هذا أنها شيدت أو أن هذا المبنى يرجع إلى سنوات طويلة مضت بعد هذا الحريق، أي مع نهاية القرن، وبذلك نفسح الوقت لاستيراد أو تقليد العقد الحدوي الحاد من الأندلس ومعه العقد المتعدد الخطوط، لكن إذا ما كانت الكنيسة قد أقيمت في التاريخ المقترح نتساءل: لم إذن ذكرها عام 1129م؟ ربما كان البرج قائماً خلال ذلك العام؛ لأي معبد؟ ربما كانت هناك كنيسة قوطية أو أطلالاً منها مستخدمة كمسجد؟ هناك مدفن له نقش كتابي كوفي بارز، ربما ساعدنا في استيضاح الأمر، كان مكفَّتاً في حائط البلاطة الجانبية اليسرى (لوحة مجمعة 30: 8)، فهل كان لمقابر إسلامية؟. كانت مثل هذه المدافن منتشرة في المدينة وجرى استخدام بعضها في أبنية مدجّنة (هناك البرج المسمى: برج حمّام كابا، إلى جوار جسر سان مارتين، إضافة إلى آخر مرتبط بباب كامبرون العربي الذي أعيد ترميمه)، وما يبدو مؤكداً هو وضع البرج في زاوية عند مقدمة البلاطة الجانبية اليسرى، وبالتالي فهو جزء أساسي ومكمل في المبنى المدجّن.

2 - كنيسة سانتا إيولاليا:

تحدثنا المصادر الأدبية المسيحية القديمة عن وجود دير سانتا إيولاليا في طليطلة، وتذكر الوثائق المستعربة الطليطلية دار عبادة تحمل هذا المسمى عام 1195م، وتحدثنا تلك المصادر أيضاً عن كنيسة قوطية اسمها سانتا إيولاليا بقرطبة، داخل الرقعة الحضرية في المدينة أو الربض المجاور، وهناك أخرى في ماردة كان لها، على ما يبدو، أبراج أجراس؛ والكنيسة الطليطلية التي تحمل ذلك الاسم والتي ظلت حتى الآن هي كنيسة سانتا إيولاليا التي ينظر إليها على أنها مستعربة، في الوثيقة التي أشرنا إليها في صفحات سابقة، وهذا طبقاً لرأي تورس بالباس وطبقاً لـ «**حولية الملك بدرو**». تقع الكنيسة في المنطقة التي نجد فيها دور العبادة المدجَّنة الرئيسية هي سان رومان وسانتا ليوكاديا، وهي كنائس ثلاث متقاربة طبوغرافياً وتاريخياً.

زرت هذه الكنيسة خلال ستينيات القرن الماضي عندما كانت تجرى فيها ترميمات مهمة يقوم بها المعماري بالكارثل، جرى آنذاك إزالة الجصّ عن عقود البلاطة المركزية وبذلك يظهر الآجرّ، وفوق العقد الكبير القائم في الصدر ظهرت بوائك زخرفية لها عقود حدوية حادة (لوحة مجمعة 33: 10)؛ كما نشر جومث مورينو صورة فوتوغرافية لهذه الكنيسة سابقة زمنياً على مرحلة الترميم التي أشرنا إليها (6) فكانت البلاطة المركزية مكسوّة بالجصّ، على شاكلة ما نراه في المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا. كان هناك، خلال القرن الماضي، هوس بكشف بنية الآجرّ الذي يوجد في دور العبادة الطليطلية التي ترجع إلى العصور الوسطى، وكانت الغاية هي البحث عن مؤشرات معمارية جديدة، لكن هذه المباني، في واقع الأمر، كانت ذات حوائط وعقود مغطاة بطبقة من الجصّ الأبيض؛ وعندما أزيلت هذه الطبقة عن الآجرّ ظهرت فوق عقود البلاطة المركزية نوافذ نصف أسطوانية، بمعدل خمس لكل عقدين، وكأنها عبارة عن منصة فالصو (4) مثلما هو الحال في سان رومان؛ مخطط الكنيسة مكون من ثلاث بلاطات، حيث الوسطى هي الأكبر، إضافة إلى زوجين من العقود الحدوية في كل جانب ولكلٍّ طنفه الخاص به، بمعدل طنف لكل عقدين، أي أنها ليست مستقلة، كما كان معهوداً في العمارة الموحّدية. تقوم العقود على



أعمدة جرت الإفادة منها، كما أن تيجانها رومانية أو قوطية (5)؛ يبدو أيضاً أن الأشرطة الجانبية للطنف تتكئ على الحليات المعمارية المتموجة Cimacios أو الحدائر المشيدة من الآجرّ، مثلما ما نجده في كنيسة سان سباستيان. العقدان في داريَ العبادة هاتين هما حدويان مشرشران، الأمر الذي يجعل المبنيين قريبين زمنياً، ومنهما كنيسة سانتا إيولاليا نظراً لوجود العقود المشار إليها، المدبّبة، في الصدر، والتي ليست قبل القرن الثالث عشر، ومعنى هذا أنه نظراً للسمات التي أشرنا إليها كافة في هذه الكنيسة تصبح خارج عصر السيطرة الإسلامية، دون أن يكون هناك أي دليل على وجود مؤشر آخر. ولا شك أن العقد الكبير الذي نراه في صدر البلاطة الرئيسية كان حدوياً مثل عقود البلاطة، وهذا ما تم الحفاظ عليه أثناء علمية الترميم. وفي الصدر، في الجزء السفلي، عند مستوى الأرضية، ظهر عقد صغير جانبي حدوي مدبب يؤدي إلى منطقة مقصورة الكهنة، ولا شك أنه عقد توأم لعقد آخر زال من الوجود كان موجوداً في الجانب الأيسر.

جرت إعادة بناء الجدار الموجود في المقدمة بالكامل، في تاريخ غير محدد، وكذلك منطقة التقاطع عند الصدر والغرف الثلاث الموجودة في العمق والتي تنتهي، في هذه الآونة، بحوائط مستقيمة. لم يتم العثور على أي أثر لبرج؛ نجد إذن أن المفاجأة التي أسفر عنها الترميم تمثلت في وجود عقود حدوية حادة وفي نوافذ لها عقود نصف أسطوانية، على شكل منصة زائفة، هناك أيضاً عقد مدفن في حائط البلاطة الجانبية اليسرى مع زخارف مكونة من عقود متوالية ذات ثلاثة فصوص (3) وهذا، من حيث المبدأ، تأثير مرابطي، وربما محلي. أما العقود التوائم الحدوية التي نجدها في البلاطة الرئيسية فهي منبثقة من العمارة المدنية العربية، ولها نموذج واضح في منزل إسلامي يرجع إلى القرن الحادي عشر، كائن بشارع / نونيث دي أرثي، إضافة إلى تقليد له، بشكل مزدوج، في منزل مدجّن بدير سانتا كلارا لاريال، بدايات القرن الثالث عشر (A). وختاماً نقول إن المبنى الحالي لكنيسة سانتا إيولاليا لم يكن كنيسة مستعربة سابقة على عام 1085م، طبقاً لخمنث رادا حسبما أورده تورس بالباس، وربما تأسست بغرض إقامة هذه الطقوس المستعربة خلال السنوات الأخيرة من القرن الثاني عشر (؟) أو بداية الثالث عشر، وبالتالي فهي تنسب إلى الطائفة الجديدة من المستعربين الذين قدموا من الأندلس.

3 - كنيسة سان رومان:

عندما قام جومث مورينو بدراسة هذه الكنيسة عام 1916م، مثلما درس سانتا إيولاليا وسان سباستيان، كانت عقودها وحوائطها ناصعة البياض، وكان الجزء الخاص بمقصورة الكهنة هو الأكثر تدهوراً حيث نجد طبقة من الجصّ على طريقة عصر النهضة؛ ورغم ذلك فقد قدم هذا الباحث وصفاً دقيقاً للمبنى، وقدم مخططاً عاماً له، ثم جاء بعد ذلك تورس بالباس وأدخل تحسينات على هذا الأخير (لوحة مجمعة 34: 2)؛ يقول جومث مورينو عن هذه الكنيسة إنه: «تم تكريسها عام 1221م وهي على ما يبدو أكثر حداثة، لكن ليس عن كنيسة سانتا إيولاليا، نجد أنه تتكرر فيها بائكة العقود الحدوية ذات الطنف والأعمدة الرومانية والقوطية الملتصقة بالأعمدة المشيدة، لكنها ليست وحدها أبداً، الأمر الذي يعني تقدماً في البنية، نظراً لضخامة المبنى، في أعلى البلاطة المركزية تجد سلسلة من النوافذ المطموسة، مثلما هو الحال في سانتا إيولاليا، وفي صدر البلاطات الجانبية نجد مصلّيات مستطيلة، ويلاحظ أن ذلك الكائن في الجانب الأيسر بحالة جيدة وله عقد حدوي أملس وقبة مشطوفة. هناك عقود مشابهة في بابين بالبلاطة المقابلة، وفيها، من الخارج، نجد نافذة كبيرة ذات عقد حدوي داخل عقد مفصّص، وهذا أول نموذج نجده في السلسلة التي سنراها، وهذا

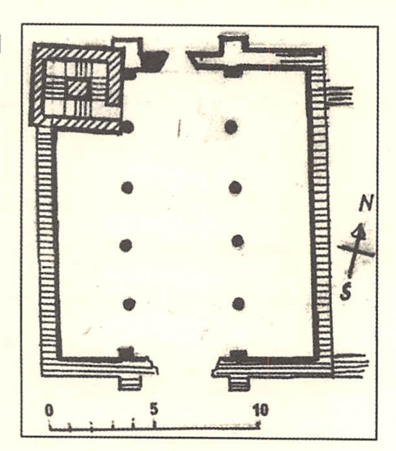


ما نجده أيضاً في مسجد الباب المردوم في الواجهة الداخلية البناء من الآجرّ والدبش طبقاً لعادة طليطلية لا تتغير... وفي الخلف نجد البرج الكبير الذي كان في البداية منعزلاً...». أما مخطط تورس بالباس فهو يضع في اعتباره معظم التجديدات التي اكتُشفت في منطقة غرفة الكهنة، من عقود حدوية حادة في قطاعين من هذا المكان، وكذا المذبح المضلع (لوحة مجمعة 36: 11)، وهو مذبح غير مكتمل، وله ارتباط بمذبح مسجد الباب المردوم. أما العقد الحدوي القائم تحت العقد المفصّص الذي وصفه جومث مورينو فهو في حقيقة الأمر عقد مكون من سبعة فصوص تضم عقداً حدوياً حاداً من الطراز الموحّدي (لوحة مجمعة 36: 2) نراه في دار العبادة مرتين (لوحة مجمعة 36: 3، 4، انظر لوحة مجمعة 10)؛ هناك عقد آخر بسيط مكون من تسعة فصوص نراه في مقصورة الكهنة، ونراه أيضاً في مذبح مسجد الباب المردوم.

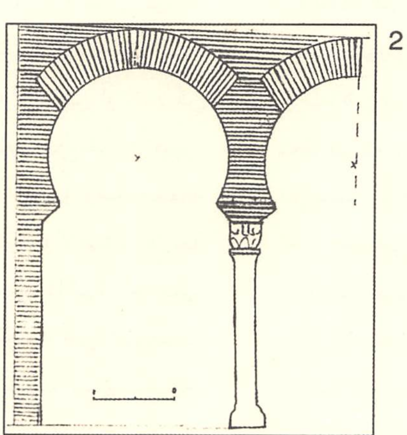
وحتى نحكم بدقة على جمالية المبنى بعامة يجب أن نراه مصحوباً بالرسم، الروماني والمدجّن، الخاص بالعقود وبالحائط القائم عند المقدمة في زمن جومث مورينو إذ كانت كلها مغطاة (لوحات مجمعة 34: 1، و 35)، وقد قام خوسيه كامون أثنار بدراسة هذه المكونات استناداً إلى عملية الترميم، ويعترف الباحث أن تلك العناصر جرى تنفيذها بعقول إسلامية، وأوضح وجود مدرستين إحداهما مسيحية رومانية والأخرى عربية، ويمكن تحديد أماكن الأولى في العقود والتقاطعات حيث نجد صوراً للقديسين والنبيين، أما العربي أو المدجّن فهو عبارة عن توريقات، جرى عليها نوع من التغيير، ترجع في شكلها إلى عصر الخلافة (لوحة مجمعة 34: 5)، ونجدها في سنجات العقود والأعمدة الأربعة والطنف العريض، إضافة إلى نسور ناشرة أجنحتها في طبلات العقود نصف الأسطوانية في المنصّات الفالصو، حيث نجد في الحواف نقوشاً كتابية عربية، نرى مثيلاً لها في مذبح مسجد الباب المردوم، وسقف سان خوان دي أوكانيا وزخارف جصّية في صحن سان فرناندو دي لاس أويلجاس ببرغش، ونجدها هنا حاضرة في صورة النسور التي أشرنا إليها. هذا الصنف من النوافذ المصحوبة بنقوش كتابية عربية يتنافس مع نوافذ أخرى ذات طابع موحّدي في شرق الأندلس: زخارف جصّية في قصر بينو إيرموسو في شاطبة، وواجهة منزل يرجع إلى العصر الموحّدي المتأخر، في دير سانتا كلارا دي مرسيّة، وفي هذا المثال الأخير نجد العبارة العربية التي وجدناها في سان رومان. زال السقف الذي ربما كان من الخشب وربما كان من طراز البراطيم والجوائز Par y nudillo، إضافة إلى حمالات مزدوجة. وقد انتشلت قطعة خشبية مدهونة لكمرة، موجودة في متحف الفن في قطالونيا (لوحة مجمعة 34: 4) حيث يوجد عليها حيوانات خرافية في أزواج وتوريقات طبقاً لأسلوب شديد الشبه بالرسومات التي نجدها في سان رومان، وهي كمرة يحتمل أنها تنسب إلى دار العبادة محل الدراسة.

أما ارتفاع عقود البلاطة المركزية (لوحة مجمعة 34: 3) فهو ضخم، مقارنة بعقود المباني العربية في المدينة والتي لازالت في كلٍّ من سان سباستيان وسانتا أيولاليا، ومع هذا فإن المقياس المتبع بالنسبة للعقد العربي، 2/1 يتم الالتزام به في سان رومان، والشيء نفسه فيما يتعلق بدرجة أسطوانية أطراف السنجات والالتقاء في النقطة الوسط لخط الحدائر. يستحق هذا المقياس (الرأسي) ومعه العقود، اهتماماً خاصاً وذلك في ما يتعلق بالأصول، فبالنسبة للموضوع الأول نجد هناك نوعاً من الجمع بين ما هو عربي وبين العمارة الرسمية الرومانية التي تستخدم الحجارة، وهذا ما تعبر عنه في الواقع الرسومات محل التعليق. ويلاحظ أن نمط العقود التي تفصلها أعمدة مشيدة صلدة تصل حتى الأرضية، مع إضافة عمودين قوطيين لكل عقد، هو عبارة عن مفهوم غامض، والشيء نفسه نجده في طريقة معالجة المذبح باستخدام البوائك الزخرفية،

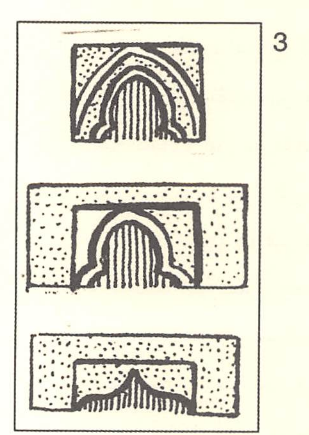
1



2

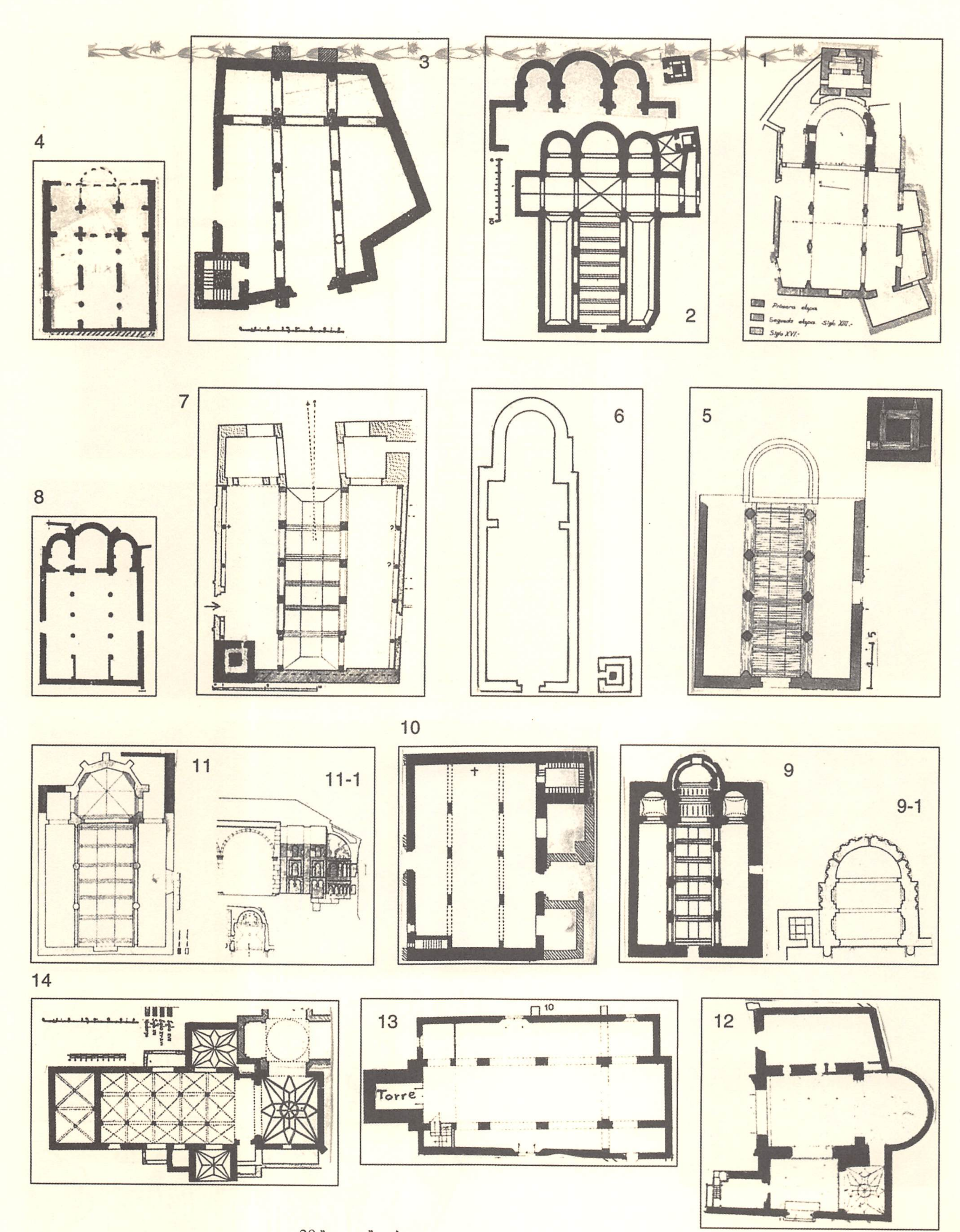


3

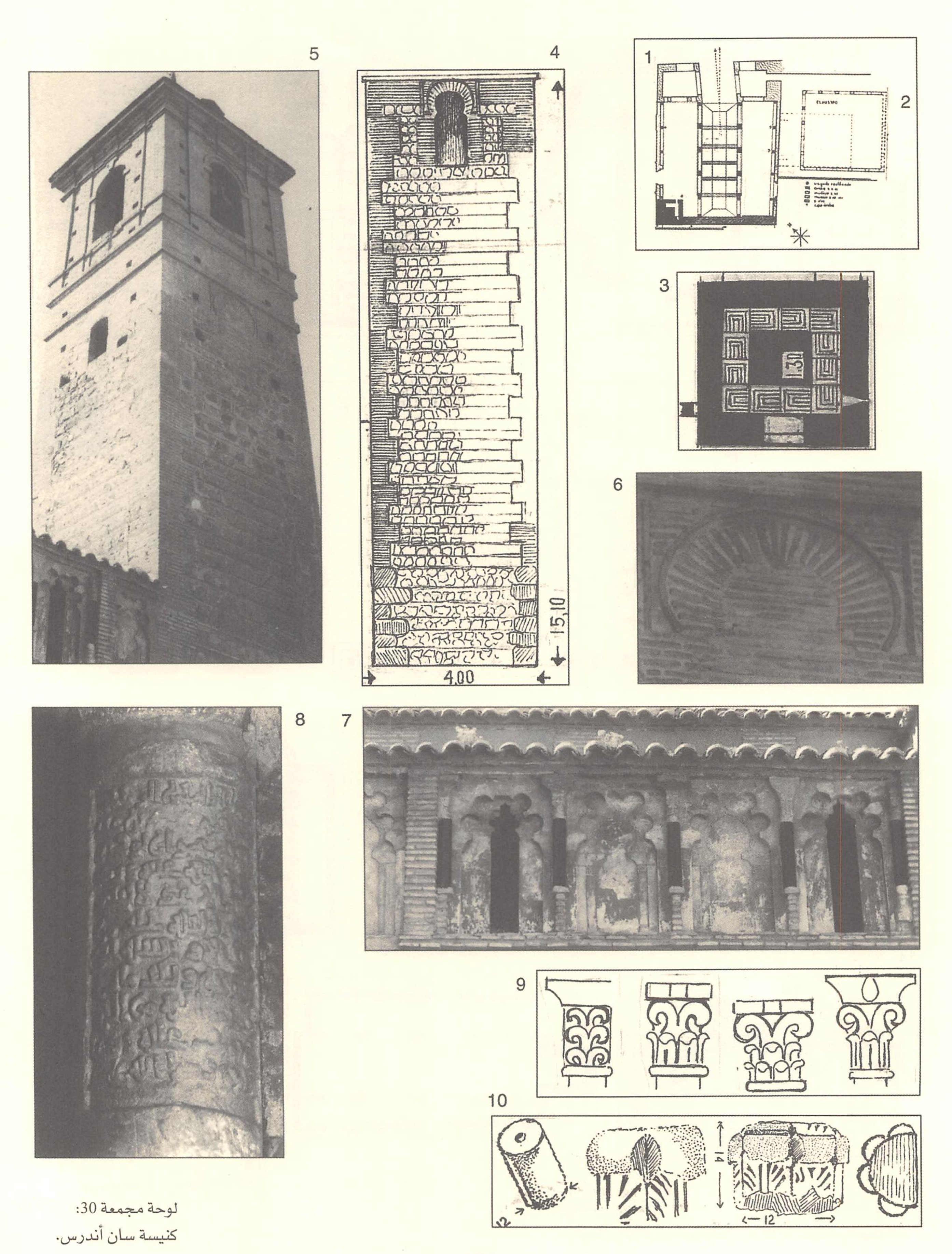


لوحة مجمعة 28:

الكنيسة المسجد سان سباستيان.

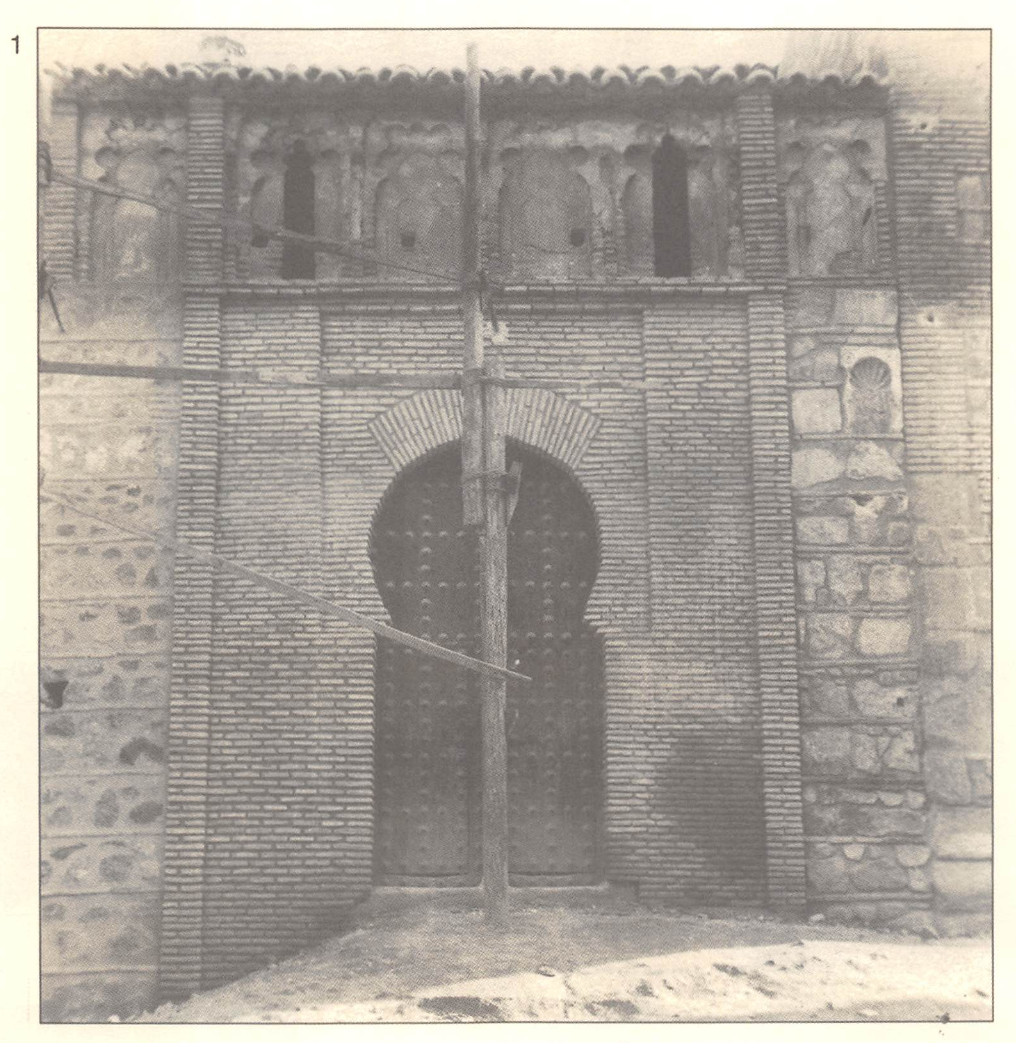


لوحة مجمعة 29:
مخططات كنائس مدجنة في طليطلة المدينة والمحافظة.

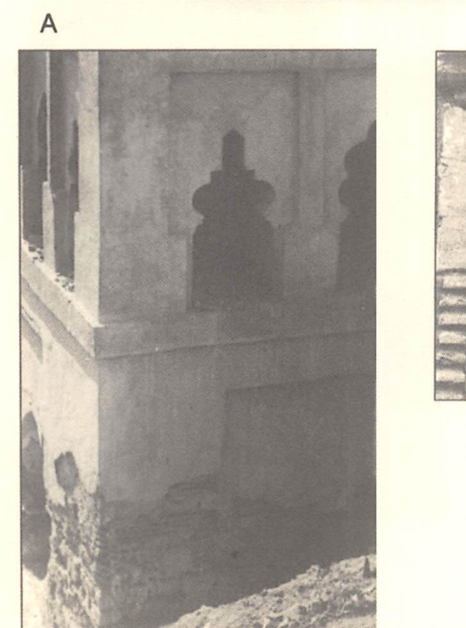


لوحة مجمعة 30:
كنيسة سان أندرس.

1



A



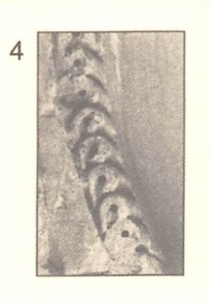
3

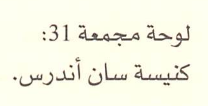


2



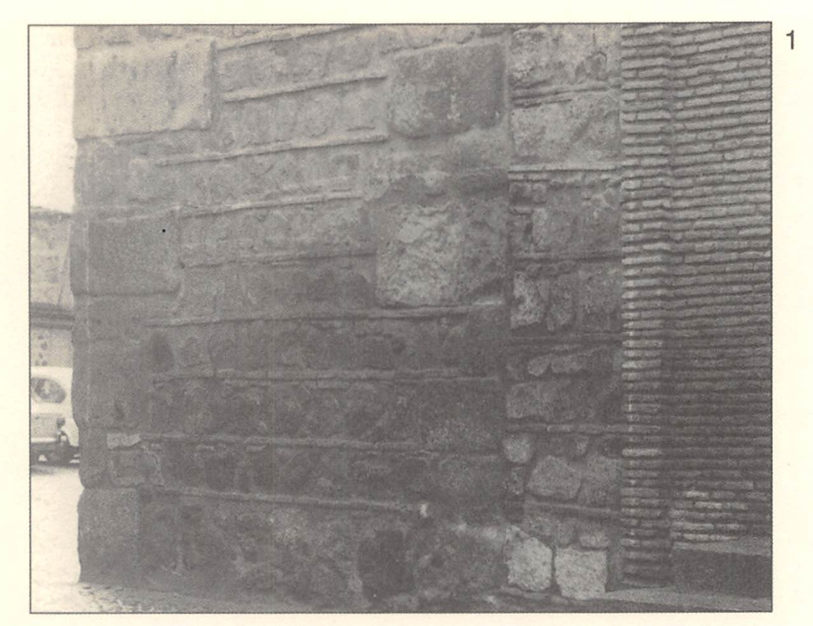
4



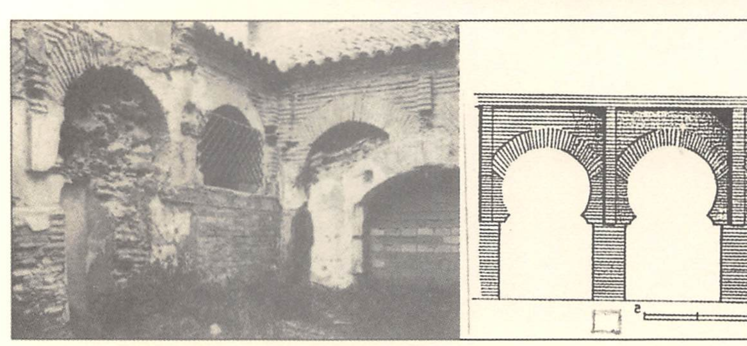


لوحة مجمعة 31:
كنيسة سان أندرس.

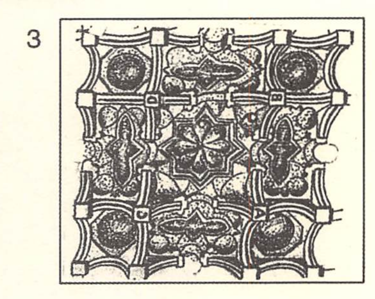
1



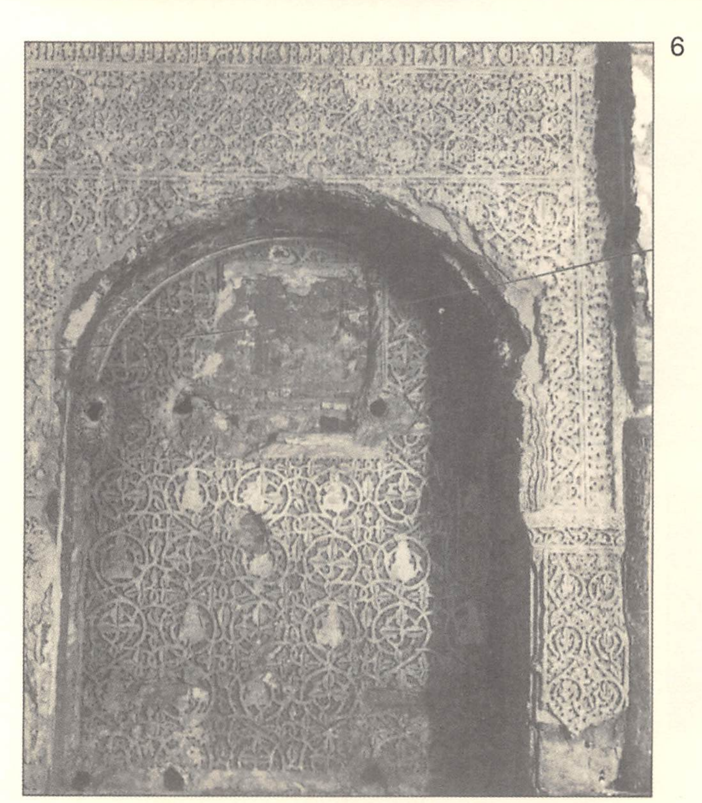
4



3



6



5



لوحة مجمعة 32:

كنيسة سان أندرس.

بين العربية والرومانية. هذه الأعمدة الخاصة بالبلاطة الرئيسية يمكن أن ترجع إلى البلاطات الرومانية الحجرية، ومن أمثلة ذلك سانتياجو دي كومبوستيلا (لوحة مجمعة 35: A) وهو معبد يضم، فوق العقود، نوافذ منصة فالصو، مثل كنيسة سان رومان، أو إذا ما استغنينا عن النوافذ التي توجد في الأعلى، فإنها ترجع إلى المساجد الموحّدية التي نذكر منها الأمثلة التالية: مسجد الكتبية الجامع بمراكش بأعمدته الصغيرة الملتصقة بالأعمدة المشيدة (لوحة مجمعة 36: 1) وعقود الصحون، عقود مسجد جلون في قصبة فاس (6)، طبقاً لمخطط نشره هـ. تراس، أو العقود الكائنة في صحن المسجد الجامع في تازا (7)، وربما كانت هذه العقود الأخيرة أهم تعليمياً من البوائك التي نجدها في صحن شجر البرتقال في إشبيلية؛ ويلاحظ أن الأعمدة المشيدة التي تصل إلى الأرضية توجد في بوائك صحن مسجد ماجدالينا في جيان (5)؛ لا نستغرب هذا التأثير الموحّدي المفترض استناداً إلى عقود البلاطة الرئيسية في كنيسة توتانس Totanes المدجَّنة التي درسها مونتويا إنباراتو M. Invarato (لوحة مجمعة 36: 8)، في محافظة طليطلة، فرغم أنها ترجع إلى القرن الخامس عشر، وربما السابق عليه، نرى فيها، ولكن دون الأعمدة المربعة المشار إليها، النمطية نفسها التي نجدها في بوائك المصلّيات أو الأجزاء المسقوفة في مساجد موحّدية إشبيلية أو في شمال أفريقيا.

أما فيما يتعلق بالعقود ذات الثنيات في النوافذ أشير إلى أنني استفضت في الحديث عنها في فقرات سابقة مخصصة للمذابح، وهي عقود مفصّصة تضم تحتها عقداً حدوياً حاداً مع وجود الحدائر على المستوى نفسه، وهي عقود منتشرة بشدة في الفن المدجّن الطليطلي ابتداء من مذبح مسجد الباب المردوم، وكنيسة سان رومان، وهنا لا مناص من الحديث عن توازيها مع عقود في العمارة الموحّدية، وقد شهدنا أنها موجودة في منارة مسجد الكتبية بمراكش (لوحة مجمعة 36: 2) وهي مماثلة تماماً للعقود في سان رومان (3) (4) حيث نجد في الحالتين عقوداً مفصّصة من سبعة فصوص وعقد حدوي حاد، كما شهدنا أن عدد الفصوص في مسجد الباب المردوم يبلغ تسعة، وهذا قائم أيضاً في الفن الموحّدي، ولمزيد من التعمق في مضمون هذا الصنف من العقود نبرر الشكل الحدوي المدبّب الذي ينطوي تحت لواء عقد آخر حدوي كلاسيكي (10) في بعض المذابح الطليطلية الأمر الذي يمكن أن يقودنا إلى عد المنارة المحراب في مسجد تنمال (9). والمدهش أن هذا الصنف من العقود لا يظهر في الخيرالدا رغم أنه يمكن رصده في نوافذ في البرج المدجّن «سان بدرو» بإشبيلية وربما يشبه عقوداً لمساجد أو مآذن كانت في المدينة.

يُلاحظ أن الأسقفية الطليطلية برئاسة رودريجو خيمنث دي رادا (1192 - 1221م) الأسقف الذي كرّس عام 1221م كنيسة سان رومان، وكان يعمل على أن تكون الكاتدرائية القوطية،التي شيدت سيراً على نموذج فرنسي، بمثابة المَعْلَم الرئيسي في المدينة؛ رفعت الأسقفية من شأن العمارة المدجَّنة التي أخذت تتباعد شيئاً فشيئاً عن التأثيرات الرومانية المتأخرة التي تجددت بالعقود العربية المزدوجة اللافتة للنظر، مع ما صحب ذلك مما يطلق عليه «الفن العربي الجديد»، من أصول موحّدية. أقام هذا الأسقف الجليل في قصر الأسقفية الذي أمر ببنائه إلى جوار الكاتدرائية الجديدة، حيث نجد في الداخل زخارف جصّية تحمل بصمات مرابطية وموحّدية بما في ذلك نقوش كتابية عربية، وأثناء عهده جرت زخرفة صحن سان فرناندو بدير لاس أويلجاس ببرغش باستخدام العناصر الفنية المذكورة؛ لكن يبدو أن ألفونسو الثامن الملك الذي انتصر في معركة العُقاب Navas de Tolosa هو الذي فتح الأبواب في قشتالة أمام الفن الموحّدي الذي عبر عن نفسه بحيوية من خلال مصلّى أسونثيون في الدير



المذكور، وهي أسلوبية تتوافق تاريخياً مع ما نجده في واجهة كنيسة سان أندرس الطليطلية؛ أخذت العمارة الطليطلية تحتل مكانتها وتومئ ببصمات من الرومانية والموحّدية وحدث توازن بين الأسلوبين بشكل فريد في كنيسة سان رومان، وهنا ماذا نحن قائلون به عن المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا الذي جاء بعد قليل. ومن جديد يطل من خلال كل ذلك الأكليروس في صقلية النورماندية، (ق12)، وأسهم في أن تتجه الفنون الزخرفية في الكاتدرائيات والكنائس المجددة إلى الموروث الذي عليه الفنانون والعرفاء من المسلمين والمسيحيين المتشددين، وكان هذا نتاج الاستقرار السياسي الداخلي بين مختلف الأثنيات والأديان الذي تمخض عن بحث عن هوية للدولة (إليانا ماورو، وإيتورسيزا)؛ في هذا المقام نجد أن الملامح الفنية التي عليها المصلّى الملكي والقصور النورماندية في باليرمو، (ق12)، أصبحت عربية الطابع، ومردّ هذا كان إسهام الفنانين الإسبان المسلمين الجوّالين الذين تأهلوا في مدرسة الفن المرابطي أكثر من الفن الموحّدي، وربما كانوا من أسرة العرفاء نفسها الذين نفذوا الزخارف الجصّية في صحن سان فرناندو بدير لاس أويلجاس ببرغش، ولا شك أيضاً في أن المقربصات التي نجدها في هذه المباني الصقلية ترجع إلى أصول إسبانية؛ ومن خلال هذه التقنية الزخرفية يمكن إقامة قباب مثل مصلّى أسونثيون أو مصلّى سان سلبادور دي لاس أويلجاس والمدخل الجانبي لصحن المسجد الجامع بإشبيلية، إضافة إلى مداخل صقلية توجد في عدة مبان نورماندية.

رغم الجمع بين الأشتات في كنيسة سان رومان، والذي يمكن القول عنها إنها لم يبرز فيها ما هو قوطي، ذلك أن ما نجده في الكاتدرائية من هذا التوجه كان لازال في المهد، وكل ما كان يتم في هذا المقام كان ذا طبيعة عربية محلية، يمكن القول إن الكنيسة احتفظت باثني عشر تاج عمود قوطي رائع موزعة بشكل متسق بين عقود البلاطة الرئيسية، بمعدل اثنين لكل عمود مشيد من الآجرّ؛ ورغم أن ذلك كان من الأمور المعتادة التي شهدناها في دور العبادة الطليطلية سواء العربية أو المدجَّنة، فإنه يتضمن اعترافاً صريحاً بالثقافة القوطية القديمة، ونذهب إلى أبعد من هذا بالقول إنه إذا ما كانت هذه التيجان من دار عبادة قوطية كانت مقامة هناك، ربما في البلاطة الرئيسية، وهذا سرّ لا يعرفه جيداً إلا المعماري بال كارثل، فإن خير وسيلة لتكريم ذلك الاتجاه الفني تتمثل في الإفادة من كتله الحجرية المزخرفة والموضوعة بطريقة ذكية، في المقام الأول، في المعبد المدجّن. وهذا أمر مهم للغاية ويسير في الإطار الذي يشير إلى أن الوثائق المستعربة الطليطلية أوردت اسم كنيسة سان رومان عام 1125م، فإلى أي دار للعبادة تشير هذه المعلومات؟ هل تشير إلى دار عبادة قوطية تحولت إلى مسجد؟ أم إلى مسجد، مثلما حدث في السلبادور، أقيم باستخدام الأطلال القوطية؟ تشكل تيجان الأعمدة (لوحة مجمعة 37)، التي عني بها تورس بالباس عناية خاصة، مجموعة مميزة يجب أن نضعها في الحسبان عند الحديث عن مولد تاج العمود العربي في الجزء المسقوف من المسجد الجامع بقرطبة خلال القرن التاسع، وعند النظر إلى الوراء لنجد نماذج (بما في ذلك العمود المربع الذي تحدثنا عنه في مسجد السلبادور،) تمثل أفضل قطع في الفن القوطي. هناك تيجان ملساء ومزخرفة، وهذه الأخيرة مُرَوْمَنة ولكن في إطار الإخراج غير الجيد الذي هي عليه؛ يلاحظ أن رقم 3 جرى رصده في سان سلبادور، ويكاد يقف على قدم وساق مع تيجان أعمدة ترجع لعصر عبد الرحمن الثاني بقرطبة، أما رقم 1 فهو شديد الشبه بتاج أملس يوجد في متحف الآثار بطليطلة (9)، ورقم 6 نجده على علاقة بتاج جرت الإفادة منه في مسجد الباب المردوم؛ ورغم أنه من المستحيل أن نصنف تيجان الأعمدة القوطية التي عثر عليها في طليطلة كافة حسب الشكل، فإن التيجان التي توجد في سان رومان تستحق

العناية بها؛ هناك أيضاً كنيسة سانتياجو دل أرّابال التي شيدت خلال الستينيات من القرن الثالث عشر والتي ورد ذكرها مسبقاً، 1225م، في الوثائق الطليطلية المستعربة، لكنها دون أطلال آثارية تؤكد وضعها، اللهم إلا إذا كان البرج الحالي المنعزل والمتقادم (الذي تعرضت له عدة مرات على أنه مئذنة) عبارة عن أطلال محفوظة ترجع إلى ذلك العام المذكور. وبالنسبة لسان فرناندو، فإن برجها الذي يقع منعزلاً عن دار العبادة، في المقدمة، قد شيد مع نهاية القرن الثالث عشر وبداية القرن الرابع عشر طبقاً لما يرى كل من جومث مورينو وتورس بالباس، أي أن كنيسة سان رومان مثل سانتا أيولاليا، أي لم يكن له برج عام 1221م.

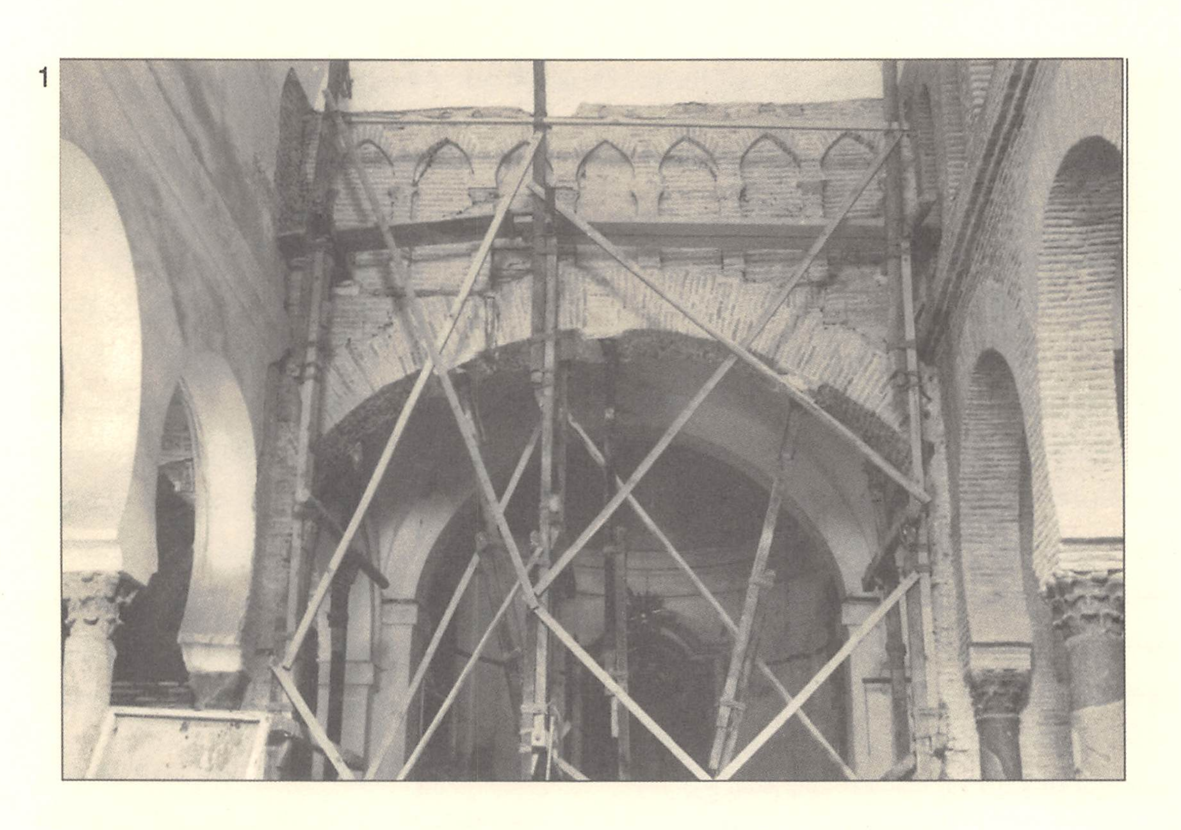
اعتقد تورس بالباس أن المبنى القديم لسان رومان (1125م)، الذي زال من الوجود، كان ذا بلاطة واحدة، وهذا طرح يصعب معه وضع تيجان الأعمدة في حالة ما إذا كانت تنسب إليه، ولو كان ذلك المبنى المفترض، سواء كان قوطياً أم مسجداً، مثل مسجد الباب المردوم، من تسعة فراغات متساوية، إذن يمكن استيعاب الاثني عشرة قطعة ولو كانت له ثلاث بلاطات، فإن المركزية سيكون فيها خمسة عقود وبالتالي تتواءم معها الاثنا عشرة قطعة (لوحة مجمعة 38: 1)، وعلى أي حال ربما كان كنيسة صغيرة مساحتها 11×7م.

4 - كنيسة سان لوكاس:

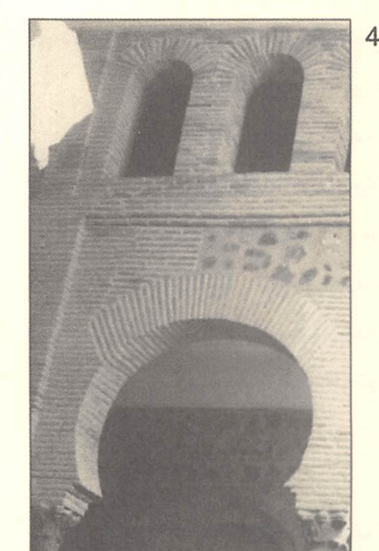
هذه الكنيسة المتواضعة هي ختام لمجموعة الكنائس المدرجة تحت مسمّى الكنائس «المستعربة»، وقد ورد ذكرها في الوثائق المستعربة عام 1188م، رغم أن المبنى يبدو أنه أقدم من ذلك لعدة سمات سوف نقوم بتحليلها؛ يصفها جومث مورينو على النحو التالي، استناداً إلى المخطط الذي أعده (لوحة مجمعة 29: 3): «عبارة عن مبنى متواضع وغير جيد التخطيط مقارنة بالكنائس السابقة، إذ نجد كل شيء يرتبط بالمكان المخصص له دون العناية بعناصر عدم الانتظام؛ جرى الاستغناء عن الرخام الذي جرى استخدامه في بعض الأحوال لكنه كان قد نفد، وحل محل الأعمدة الرخامية أعمدة من الآجرّ مثمّنة تتكئ فوقها عقود نصف أسطوانية، مع انحناء مستقيم، الأمر الذي يجعلنا نشك فيما إذا كانت عقود حدوية وعادة ما تحتفظ بطنفها، ولها قبة بيضاوية في المصلّى الكبير ولا صلة بقباب أخرى جانبية وكلها تفتقر لوجود مذابح، كما أن رشاقة الأبعاد تؤكد وجود ضوابط جديدة ربما تنسجم مع المبادئ القوطية التي أخذت تفصح عنها الكاتدرائية في مدينة طليطلة نفسها، أما البرج الذي يوجد في أحد أركان البلاطات فربما أضيف لاحقاً، وهو برج يتّسم بالبساطة الشديدة ويبدو أنه من أقدم الأبراج» (لوحة مجمعة 40: 1).

فيما يتعلق بالعقود نصف الأسطوانية ذات الانحناء المستقيم (لوحة مجمعة 38: 3) جرى الكثير من التكهنات بشأنها في طليطلة، بدءاً بعقد مسجد الباب المردوم، أول عقد من هذا الصنف في المدينة، رغم ما يقال إنه كان حدوياً في زمن العرب، وهذا ما يقول به جونثاليث سيمانكاس، وسار تورس بالباس على النهج نفسه؛ ومع هذا فقد شهدناه في الواجهة الشمالية لمسجد الباب المردوم. وفيما يتعلق بالفن المدجّن فإن العقد نصف الأسطواني، إذا ما استثنينا سان لوكاس، لا يتكرر في المدينة. أيضاً نجد تلك العقود المدبّبة في البلاطة المركزية في سانتياجو دل أرابال غير عادية، دون أن ننسى أن نوافذ البلاطة المركزية في بعض الكنائس التي درسناها تحتفظ بهذا النوع من العقود. نرى أيضاً عقد سان لوكاس في مسجد القباب الأربع الإشبيلي الصغير الذي يرجع إلى عصر الموحّدين، وهنا نجد أن العقود يحيط بها طنف لكل عقد، وهذا ما لا نراه في سان لوكاس. أما بالنسبة للأعمدة المثمّنة فإن مثل أعمدة هذه الكنيسة نراها من العمارة المدجَّنة

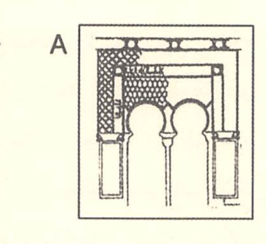
1



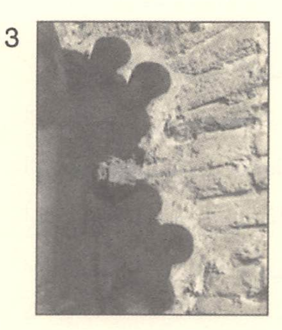
4



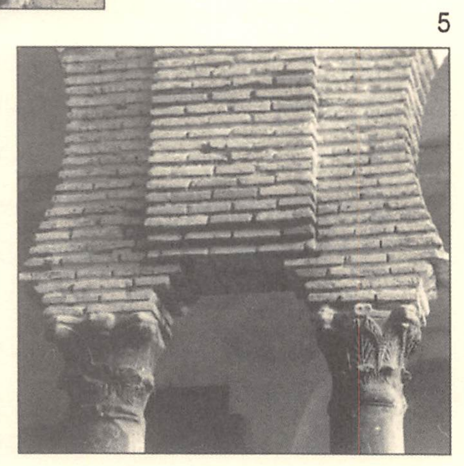
A



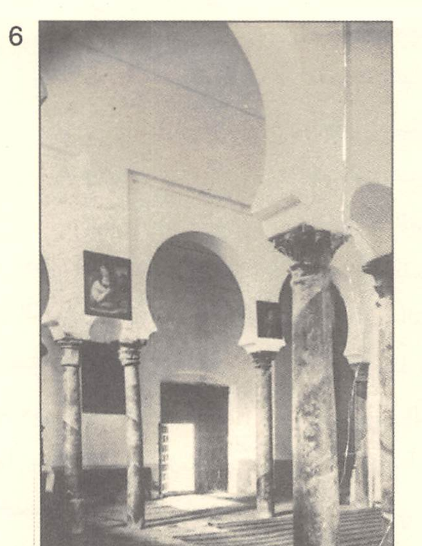
3



2



6

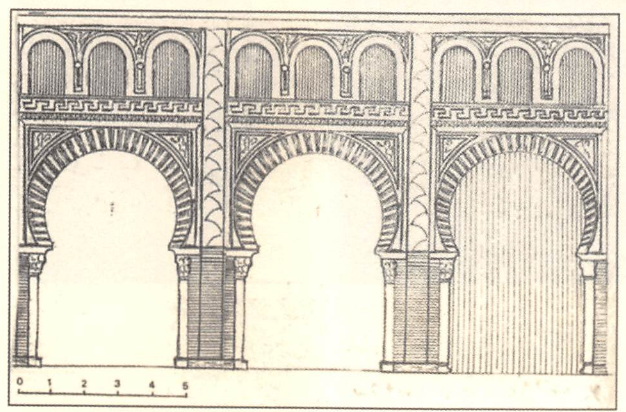


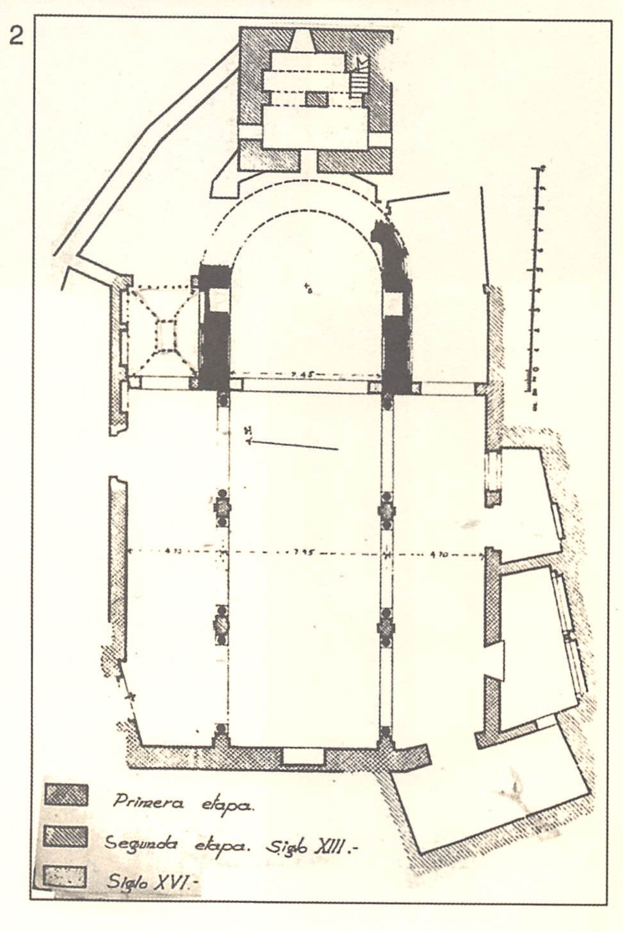
5

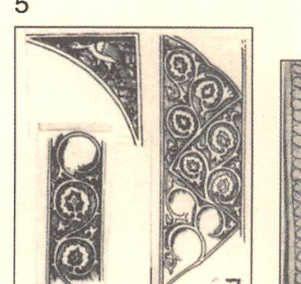
لوحة مجمعة 33:

كنيسة سانتا إيولاليا.

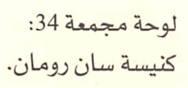






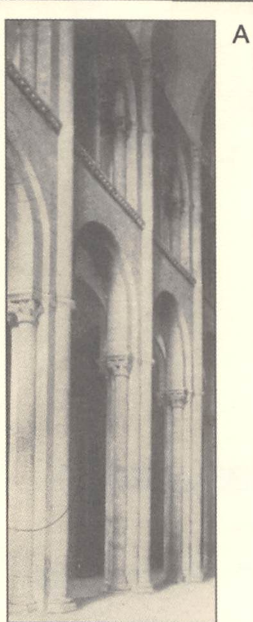




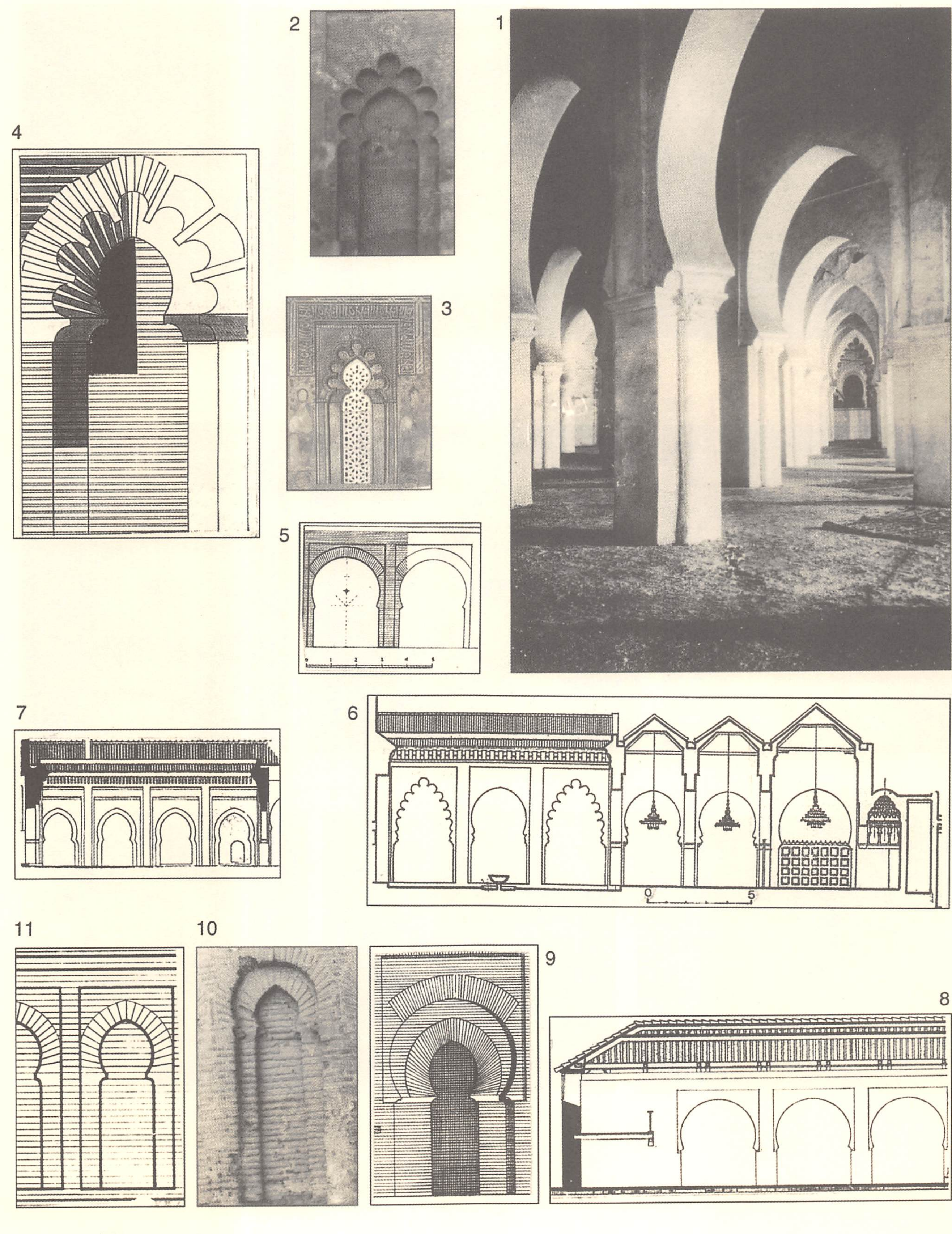


لوحة مجمعة 34:
كنيسة سان رومان.

A



لوحة مجمعة 35:
كنيسة سان رومان.



لوحة مجمعة 36:

كنيسة سان رومان. توازيات.



لوحة مجمعة 37:
تيجان أعمدة قوطية في كنيسة سان رومان.

الإشبيلية، ونسوق مثالاً أيضاً من جهة أخرى مسجد فينيانا (ألمرية) ذلك أن أعمدته المشيدة، مماثلة في المخطط، وفي الانحناء الذي نجده عند أكتاف العقود، لما نجده في دور العبادة الطليطلية، نرى الأعمدة المشيدة نفسها أو ما يشبهها في دهاليز صحن مسجد السلبادور دي غرناطة (ق 13)؛ وللمسجد المذكور، في ألمرية، صلة أخرى بكنيسة سان لوكاس وهي اختفاء الطنف؛ وهنا يمكن القول إن المعبد الطليطلي ربما كان فيه طنف فردي مثل مسجد Cuatrohabitas لكنه زال أثناء عمليات الترميم، ومع هذا لا نعرف شيئاً في هذا المقام على وجه اليقين. ومن جانبي أرى أن كنيسة سان لوكاس شيدت، أو أعيد بناؤها في مرحلة متقدمة جداً من القرن الثالث عشر، وربما في منتصفه، استناداً إلى التأثيرات القوطية للكاتدرائية كما يرى جومث مورينو، مع وجود بصمات أندلسية محتملة مأخوذة من إشبيلية. وربما يضيف العمود المشيد، من ثمانية أضلاع، الذي يربطه تورس بالباس بالعمارة القوطية شيئاً في هذا المقام، غير أن هناك أمراً يبدو مؤكداً وهو أن العمود المشيد، من ثمانية أضلاع متماثلة، في طليطلة قد انتشر في القصور خلال القرن الرابع عشر من جرّاء تأثيرات إشبيلية.

5 - كنيسة سانتياجو دل أرابال (الربض):

كانت دار العبادة الكبرى في هذا الربض الضخم (لوحة مجمعة 29: 2 ولوحة مجمعة 38: 4) وقد حلت محل دور عبادة، كنائس، أكثر تواضعاً زالت من الوجود، وهي كنيسة سان إيسيدورو، وسان إيسيدرو. كما أن وجودها بالقرب من باب بيساجرا القديم، العربي، وفي منطقة من الحي، أو الخدمة الإسلامية، التي ورد ذكرها خلال القرن الحادي عشر (ابن بشكوال)، يشير بأنها قد حلت محل دار عبادة أكثر تواضعاً، ربما كانت مسجداً، وهذا ما يمكن التمسك به استناداً إلى أن الوثائق المستعربة للمدينة، كما رأينا، تشير إلى وجود دار للعبادة هناك تحمل الاسم نفسه، عام 1125م، أي قبل البناء الحالي بحوالي مائة عام، نجد أن اللوحة التأسيسية تشير إلى عام 1265م، وهي لوحة مكفَّتة في حوائط المبنى. ويصف لنا جومث مورينو المبنى بقوله: «إنها دار العبادة الأهم في مجموعتها رغم أنها ليست الأقدم، تعرضت الزخارف الجصّية لمذابحها الثلاثة لوضع طبقة من الجصّ فوقها، ويلاحظ أن الأبواب الأولية المطموسة يوجد فيها فصوص في شنبراناتها، وفي بعضها نجد عقوداً زخرفية مفصّصة أيضاً، ثم إفريز شبكي مستوحى من الواجهة الرئيسية لمسجد الباب المردوم، وعلى الجانبين نجد الأعمدة المشيدة تحمل الكوابيل وربما طنف أيضاً. هناك بوائك أخرى متخيلة ونوافذ مستديرة توجد بالحوائط، وفي الجدران المثلثة في منطقة التقاطع والبلاطات نجد واجهات متدرجة، تضفي على المبنى قوة ومتانة، وهذا توافقاً مع قوة اللون والبساطة الزخرفية التي عليها المبنى. أما من الداخل فإن بوائكها ذات العقود المدبّبة والرشيقة توحي بالتأثيرات التي تلقتها من الفن القوطي الوارد من الكاتدرائية، التي تعتبر نموذجاً للبساطة والرشاقة، ويلاحظ أن الشنبرانات يحيط بها طنف يبدأ عند حدائر الحلية المعمارية المقعرة عند المنبت فقط. أما التقاطع فتوجد فوقه خمسة أقبية بيضاوية شديدة التقوّس وفوق عقود نصف أسطوانية، وأمام المذابح نجد أقبية مدبّبة»؛ ويضيف تورس بالباس القليل لما سبق ذكره بقوله «إذا ما قارنا بلاطات سان رومان وسانتياجو دل أرّابال وجدنا تحولاً في العمارة الدينية الطليطلية، حيث جرى التخلي عن أنماط تقليدية في المدينة، مثل العقد الحدوي في الإنشاءات الفاصلة بين البلاطات؛ وكذا العمود بالنسبة للعقود الحدوية في العمارة القوطية، والكتف المشيد في الانحناءات. ويلاحظ أن المصلّيات الجانبية للصدر تكرر الشكل المستدير للمصلّى الكبير بدلاً من المخطط المربع أو



المستطيل (سان سباستيان وسان لوكاس وسانتا إيولاليا وسان رومان) وهذا كله ثمرة تأثير العمارة الغربية».

ما يشدّ في هذه الكنيسة هو برج الأجراس، المنعزل وذو البناء الذي يختلف بوضوح عن باقي المبنى، كما أن نوافذه المزدوجة كما رأينا، يوجد فيها عقد حدوي فوقه طنف، ويلاحظ أنه عربي الطابع، الأمر الذي يدفعنا إلى التفكير بأن البرج ربما كان مئذنة لمسجد مفترض، وليس برجاً لكنيسة، حلت محلها الحالية خلال النصف الثاني من القرن الثالث عشر. وسوف أعود إلى هذا الموضوع لاحقاً. ويكمن الانسجام العام الذي عليه الكنيسة سواء في الجانب البنيوي الذي يتبع بوضوح العمارة الغربية في الهضبة الشمالية، والمذابح الثلاثة المسبوقة بعدد من القطاعات إضافة إلى الفراغات الخاصة بمنطقة التقاطع ذات القباب الخمس، في كيفية المواءمة بينها وبين الأبعاد الرشيقة التي عليها الفن القوطي، مع الإضافة المتمثلة في العقود المدبّبة في البلاطات (لوحة مجمعة 38: 6) والتكسية الخارجية المتمثلة في العقود أو البوائك العربية المتركزة في الواجهات (لوحة مجمعة 4: 1، 2، 3)، وفي الوقت ذاته هناك السقف الخشبي الجمالوني طراز البراطيم والجوائز Par y nudillo في البلاطة المركزية، حيث نقرأ تحته عبارات عربية مكتوبة بالكوفية مثل العبارات التي نجدها في سان رومان (انظر لوحة مجمعة 77: 1، 2، 3 من الفصل الأول). هذا الإلحاح على الانسجام بين الأجزاء المختلفة، وما يرافق ذلك من أشرطة الدبش ومداميك الآجرّ المحلي كقاسم مشترك، إنما يمثل قمة النضج في اكتمال ملامح الفن المدجّن كأسلوب في إطار ما هو ديني؛ يتجلى في دار العبادة هذه جوهر الفن المدجّن من حيث إنه خلاصة عناصر غربية وأخرى إسبانية إسلامية أخذت تنتشر في دور عبادة أخرى وقصور ومصلّيات، نجد أن المصلّى الملكي بالمسجد الجامع بقرطبة هو خير تعبير عن هذه الأخيرة. لم يحدث قط قبل هذا أن وجدنا كل هذه العناصر المسيحية والعربية متناغمة تناغماً كاملاً. سواء في الفن المدجّن الأرغني أو الإشبيلي؛ غير أن ما يشذ عن هذه القاعدة، هو برج سانتياجو لما سبق أن أشرت، فهو لا يدخل في بنية الكنيسة، بينما كان من الطبيعي أن يكون على شاكلة سان أندرس وسان لوكاس، أي إقامته عند منبت بلاطة جانبية، غير أن ذلك كان من الممكن أن يؤثر على الانسجام الذي تحدثنا عنه وبالتالي نجد أمامنا برجاً قديماً ربما كان لدار عبادة مسيحية قديمة ترجع لعام 1125م أو منارة مسجد يرجع للقرن الحادي عشر.

ندلف إلى تفاصيل الكنيسة، فنجد أن العقود الفاصلة بين البلاطات تتسم بأن عقودها مدبّبة (لوحة مجمعة 38: 6)، الأمر الذي يجعلها تقوم على أعمدة في الحنيات أو على شكل علامة +، تذكرنا جزئياً بالبوائك الرومانية، من الآجرّ، ومن جهة أخرى تنوه بتضعيف العقد dobladura في العمارة الدينية الموحّدية في إشبيلية، إذ نجد حدائر مكونة من حليات معمارية مقعرة بمعدل اثنتين لكل عقد مثلما هو الحال في سانتياجو دل أرّابال. وإضافة إلى ذلك نجد في دار العبادة هذه أن لكل عقد طنفه حيث كل حلية تصعد، ابتداء من الحلية المعمارية المقعرة، حتى تتلاقى مع السقف، وهذا النمط نراه متكرراً في البلاطة الرئيسية بكنيسة سان خوان دي أوكانيا (انظر لوحة مجمعة 46: 7-1 في الفصل الأول)، ويلاحظ أن كلتا الكنيستين لهما نوافذ تحت السقف. ربما ترجع إلى العمارة الموحّدية تلك الأعمدة المبنية البارزة وذات الكوابيل البارزة التي توجد على جانبي الأبواب ذات العقود العربية في سانتياجو دل أرّابال، ويلاحظ أنها رممت خلال السنوات الأخيرة (لوحة مجمعة 4)، وهو نمط أبواب موحّدية في كل من الرباط ومراكش وفاس)، ثم شاعت في واجهات القصور المدجَّنة في تورديسيّاس وإشبيلية وطليطلة، ولهذا فإن واجهات سانتياجو تضم خلاصة من العمارة العربية المحلية والأندلسية ذات المذاق الموحّدي: ففي



المقام الأول هناك عقد المدخل الحدوي الكلاسيكي الذي ينضوي تحت لواء آخر متعدد الفصوص وله أربعة حدائر ذات حليات معمارية متموجة ولكلٍّ عموده المربع، وهذا النمط إذا ما كان موجوداً في باب قبة بيابثيوسا بالمسجد الجامع بقرطبة، فقد كان له صدى كبير في الأبواب الموحّدية التي تعرضنا لها مع الأعمدة المربعة الموجودة في الجوانب. في سانتياجو نجد فوق باب المدخل قطاعاً من العقود الحدوية المتقاطعة والمنبثقة عن مسجد الباب المردوم، ويتوج ذلك قطاع آخر من العقود المفصّصة المتقاطعة، وهي غير معهودة في قرطبة الأمويّة رغم أننا نراها في مصلّى الجعفرية.

أبرز جومث مورينو الواجهات المتدرجة وكذا أسقف البلاطة المركزية ومنطقة التقاطع، إذ نجدها تضفي على المبنى قوة ومتانة، وربما كانت بغاية حجب السقف أو حجب الشكل الجمالوني لأغراض جمالية، وبذلك تحول أيضاً دون الشكل القروي الذي عليه مبان أخرى في المدينة، سواء تعلق الأمر بمساجد أو بدور عبادة مدجّنة، ومن أمثلة ذلك كنيسة سان سباستيان. نجد هذا النموذج الذي يحجب السقف في المسجد الجامع بقرطبة وإشبيلية، حيث نجد عقودها محجوبة بارتفاعات متوجة وبالشُرّافات؛ وإذا ما نظرنا لحالة سانتياجو دل أرّابال على وجه التحديد لوجدنا أن الواجهة المدرجة هي نوع يسمى Pistag «بستاج»، أي بنية مستطيلة مرتفعة فوق خط السقف الذي يحدد واجهة أو إيوان في المساجد المشرقية وفي القاهرة، وهذا ما نراه بوضوح في الواجهة الشمالية الكبرى لصحن المسجد الموحّدي في إشبيلية. لا يعتبر هذا الصنف من الواجهات المتدرجة مقتصراً على سانتياجو، إذ نراه في دور عبادة أخرى بالمدينة مثل سان بيثنتي، وكان يوجد في سان إيسيدرو دل أرّابال، التي زالت من الوجود، وفي كنيسة سانتياجو الجديدة في طلبيرة، ويتبدى في هذا الأخير، من الخارج فتحات، أو نوافذ أسطوانية من الآجرّ، بدأت في سانتياجو الطليطلية؛

وفي نهاية المطاف نجد في القطاعات الخارجية المستقيمة للمذابح الصغيرة ومنطقة التقاطع عقوداً حدوية حادة تنضوي تحت لواء عقود مفصّصة من تسعة فصوص طبقاً لما نراه في مذبح الباب المردوم، وفي قمة المثلث الشمالي لمنطقة التقاطع نجد ما يشبه الكف المفتوح أو رمزاً من رموز المورو (لوحة مجمعة 38: 5)، ويتكرر ذلك بعد مائة عام في الزخارف الجصّية في ورشة المورو، ومن الرموز التشخيصية نجد الكانات الخاصة بحمّالات سقف البلاطة الكبرى رؤوس أوسد (7) (انظر لوحة مجمعة 77: 2 من الفصل الأول) حيث تحل محل البروفيل التقليدي، الذي هو على شكل مقدمة مركب، نراه لأول مرة في الفن المدجّن في معبد سانتا ماريا لابلانكا.

6 - الأبراج الطليطلية:

تعلو الأبراج سامقة، فوق مستوى دور العبادة المدجّنة الطليطلية، مثل أي مدينة عربية أو مسيحية، ففي طليطلة كان ارتفاع المئذنة أقل بوضوح من الأبراج المدجّنة، وهنا تكفي مقارنة مئذنة السلبادور التي تقع في الشارع نفسه الذي يوجد فيه البرج المدجّن سانتو تومي (لوحة مجمعة 39)، ذلك أن المئذنة المذكورة لا يزيد ارتفاعها على خمسة عشر متراً، أما البرج فيصل إلى 28م ولا يتجاوزه في الارتفاع إلا برج سان رومان، 32م، (لوحة مجمعة 40: 2) وهنا علينا أن نتذكر مئذنة المسجد الجامع بقرطبة، عصر عبد الرحمن الثالث، التي تعتبر أعلى مئذنة في المغرب الإسلامي قاطبة إذ كان ارتفاعها يصل إلى 35 - 40م، وفي هذا الإطار نجد أن برج سان رومان كان هو الأعلى في المدينة (مثلما هو الحال في الخيرالدا بإشبيلية التي ربما يزيد إجمالي ارتفاعها على 60م)، وهذه معلومة أخرى نضيفها إلى أهمية دار العبادة الطليطلية المذكورة؛ ومن المعروف أن الأبراج الطليطلية الأقدم والتي وردت مراراً وتكراراً،

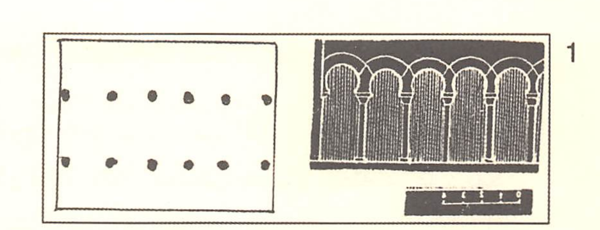


سانتياجو وسان أندرس وسان بارتولوميه، لم يكن يزيد ارتفاع الواحدة منها عن خمسة عشر متراً، رغم أن البرج الأول كان يبلغ طوله 18 – 20م لكن لا ندري إلام يرجع ذلك؛ هناك برج آخر عليه بصمات التقادم في قضاء طليطلة هو برج سان نيكولاس بمدريد، لا يصل ارتفاعه إلى خمسة عشر متراً، دون أن نأخذ في الحسبان الطابق الحديث المخصص للأجراس (لوحة مجمعة 41). ترتبط هذه الأحجام بمساحات دور العبادة، التي كانت تتجه عموماً إلى الزيادة خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر، وتصل الزيادة إلى مقياس سبق أن أشرنا إليه في الفصل الأول، ومنه أخذت الوحدة X في اللوحة المجمعة 40؛ وإلى يسار البرج الأضخم، برج سان رومان، يليه برج سانتو تومي، هناك خمسة أبراج صغيرة، ينظر إليها على أنها كانت مآذن، وإلى يمين البرج المذكور هناك أبراج مدجّنة أخرى في طليطلة، نقدم قراءة للأبراج التي تضمها اللوحة المجمعة رقم 40: 1– سان لوكاس وهو البرج الأكثر بساطة من حيث العناصر الزخرفية؛ 2– سان رومان؛ 3: سانتا لويكاديا؛ 4: سان بدرو مارتر؛ 5: لاماجدالينا، 6: سان ميجل الألتو، 7: دير كونثبثيون فرانثيسكا، 8: سان ثبريانو؛ وتضم الأنماط A، B، C مخطط نوافذ ثلاثة مستويات في كل من برج سان رومان وسانتو تومية (لوحة مجمعة 39) حيث يكادان يكونان توءمين.

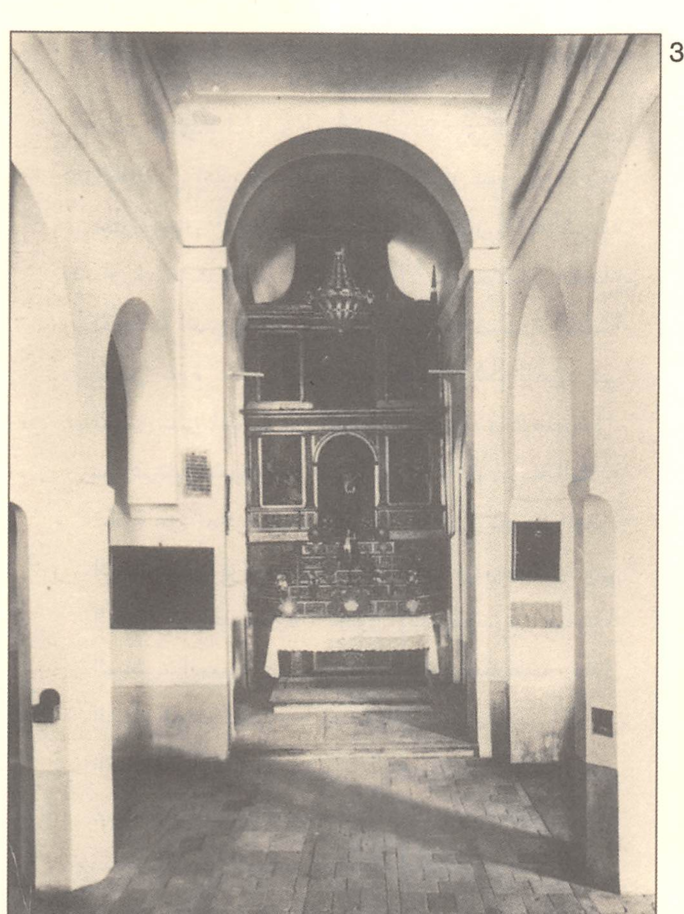
يلي ذلك اللوحة المجمعة 42، حيث الأبراج المدجَّنة لقضاء طليطلة: 1 برج سانتا ماريا دي إيسكاس ومنظور قطاعي له؛ 2: كنيسة إيروستس، 3: لوس يبنس، 4: سان بدرو دي مدريد، 5: أسونثيون دي موستولس (مدريد) (رسم ناباسكويث)، 6: برج سانتا ماريا دي أوكانيا، 7: نابالكارنيروس (مدريد)؛ 8: سانتا ماريا دي لافوينتي دي وادي الحجارة؛ يلاحظ أن النمط A هو مخطط لطابق الأبراج في كنيسة إيروستس، وقابل للتطبيق على كل من برج سان بدرو بمدريد وبرج وادي الحجارة. هناك بعض الأبراج التي تستحق دراسة متفردة وهي سانتو تومي (لوحة مجمعة 39)، وسانتياجو دل أرّابال (لوحة مجمعة 43) وسان بارتولوميه (لوحة مجمعة 45) إضافة إلى برج سان أندرس الذي جرت دراسته؛ هذه الأبراج الثلاثة هي الأقدم في طليطلة يليها سان ثبريانو إضافة إلى سان نيكولاس بمدريد.

يقع برج سانتو تومي (لوحة مجمعة 39) الذي يؤرخ له عادة بالقرن الرابع عشر، غرب الكنيسة، ويطل على الشارع الذي يحمل الاسم نفسه، وهو البرج الوحيد في المدينة – ماعدا سان بارتولوميه – الذي يضم أطلالاً من الكتل الحجرية المزخرفة على الطريقة القوطية؛ فعلى مستوى ارتفاع النافذتين هناك أيقونة أو كوّة على شكل محارة إضافة على عمودين يحملان العقد المفصّص للمحارة، وقد شهد أمادور دي لوس ريوس هذه القطعة وعلق عليها تورس بالباس (4)؛ هناك قطعة أخرى عند باب الدخول إلى هذه الكنيسة وهي غير مسبوقة، في العتب، وعندما كنت أقوم بإجراء عملية مسح للبرج شهدتها من رافقتني في هذه المهمة وهي إيلينا جارثيا (9)؛ يتعلق المقياس (2)، (5) بالعمود المربع الذي يوجد وسط البرج وله سقف عبارة عن أقبية غير حقيقية ناجمة عن تقريب مداميك الآجرّ، سيراً في هذا على النمط الذي تم تنفيذه لأول مرة في كل من برج سانتياجو وبرج سان أندرس؛ يلاحظ أن القطاع الأول للنافذتين التوءمين (3) يضم فراغات أربعة مربعة إضافة إلى عمود مشيد على شكل صليب وسط الآجرّ، وهذه الفراغات كلها ذات سقف على شكل قباب بيضاوية باستخدام مادة البناء نفسها (8)، وهي نسخة من قباب مسجد تورنرياس، أما بالنسبة للقباب في الفن المدجّن الطليطلي فيلاحظ أنها قليلة، إضافة إلى هذه البيضاوية، هناك القبو الذي نجده في سان رومان، وقبة صغيرة في سان خوان دي أوكانيا، ثم نجد القبة المرآة espejo في مقدمة البلاطة اليسرى لكنيسة سان رومان، وهذه من القباب التي نجدها منتشرة في إقليم الأندلس، ابتداء من القرن الثاني

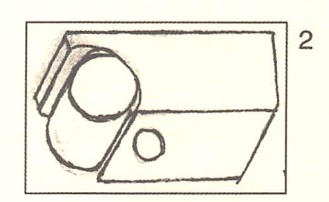
1



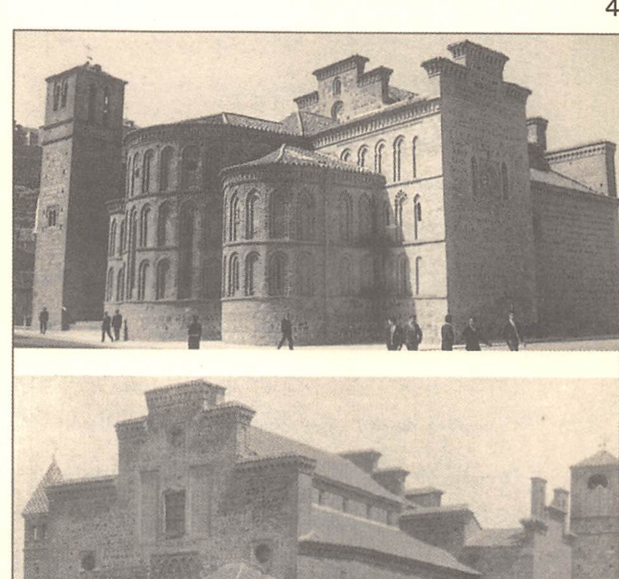
3



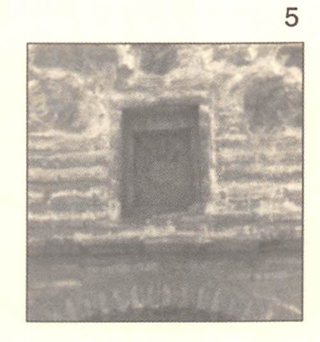
2



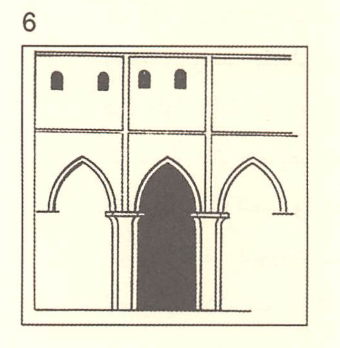
4



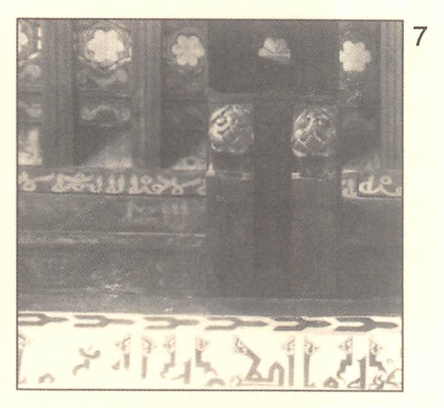
5



6



7



لوحة مجمعة 38:

كنيسة سانتياجو دل أرّابال (4، 5، 6، 7) وكنيسة سان لوكاس (3)؛ 1، 2 من سان رومان.

عشر. وعودة إلى البرج وتأمل النوافذ، أي التي توجد في الطابقين العلويين، ذلك أنهما تنتحلان عقود نوافذ برج سان رومان، إذ يلاحظ أن كلتيهما تضمان ثلاثة أشرطة بارزة، حيث هناك اثنان في الأعلى تضمان القطاع الأوسط الذي يتكون من خمسة عقود صغيرة متصلة ضمن عدة عقود أخرى مفصّصة كانت تتكيء في الأصل على أعمدة من الطين المحروق (7: صورة ل. س. قرطبة نشرها أجواد وبيّالبا) وهذه الأشرطة الثلاثة غائبة عن المآذن المعروفة، ومع هذا فإن شريط العقود المفصّصة، يرجع في أصوله، كما سبق القول، إلى المآذن الموحّدية. وهنا تجدر الإشارة إلى أن الشريط السفلي، المعتاد في معظم الأبراج الطليطلية خلال القرن الرابع عشر وما بعد ذلك، لا يوجد في الأبراج القديمة مثل سانتياجو دل أرّابال وسان بارتولوميه وسان ثبريانو بطليطلة، وربما كان ذلك سيراً على نموذج مئذنة زال من الوجود؛ ومع هذا يمكن أن نراه في بعض المآذن، مثل مئذنة سان خوان دي غرناطة. نجد أيضاً أن كلاً من برج سان رومان وسانتو تومي يتلاقيان في وجود النوافذ السفلى التي توجد على المستوى نفسه في الواجهات الأربع، مثل المآذن، وكذا في العقود الحدوية التي يعلوها عقد مفصّص من تسعة، وأن الحدائر لهذا العقد وذاك الآخر مختلفتا المستوى بعض الشيء طبقاً لموروث عربي طليطلي قديم؛ وبالنسبة للعقود الثلاثة لبرج الأجراس - أوسطها ذي فصوص خمسة، أما الجانبيان فهما حدويان حادّان - فلكلٍّ طنفه الخاص به، وهذا تجديد يدخل إلى طليطلة عبر المآذن الموحّدية، وبشكل خاص عبر مئذنة مسجد الكتبية، ومئذنة مسجد حسان بالرباط، غير أن ذلك يغيب عن برج سان نيكولاس، بمدريد، وعن برج سان ثبريانو، وربما كان ذلك عبر الموروث المحلي القديم، ذلك أن النظام المزدوج لعقود النوافذ السفلى جعل فيلكس إيرناندث يربط هذا البرج بمنارة عبد الرحمن الثالث في المسجد الجامع بقرطبة. وخارج الطابق السفلي لبرج سانتو تومي، في الأقل، نلاحظ وجود نوافذ، كلٌّ ذات عقد مفصّص ينضوي تحته مزغل، يمكن اعتباره جزءاً من تأثيرات الفن الموحّدي، استناداً إلى المزاغل السفلى في الخيرالدا، والمزاغل المتكررة في برج سانتا ليوكاديا رغم أنه يتخذ شكل العقد المتعدد الخطوط الموحّدي (لوحة مجمعة 40: 3) وهو الذي شهدنا كجزء من مزغل في واجهة برج سان أندرس. يتكرر العقد المزغل، الموجود في سانتو تومي، في الجزء السفلي لبرج سان ميجل الألتو. نعود إلى القطاع أو الشريط العلوي من العقود المفصّصة في الأبراج الطليطلية، فقد أشرت إلى وجود هذا الشريط فيها، وهو يتّسم بالبساطة الجريئة في برجَي سان رومان وسانتو تومي، حيث توجد خمسة عقود لكل خمسة فصوص، أما عقد آخر تحدده عقود ذات فصوص خمسة ممتدة فوق المفاتيح، أي التقاطع بين العقود المفصّصة الذي بدأه الحكم الثاني في توسعته للمسجد الجامع بقرطبة، وهنا نجد أن البرج المدجّن في دير لاكونثبثيون فرانثيسكا دي طليطلة خير تعبير عما نقول (لوحة مجمعة 40: 7)؛ تكمن المشكلة إذن في ما إذا كان هذا النموذج الأخير منبثقاً من منارات طليطلية زالت من الوجود، أو لأنه يرتبط بالقطاع العلوي في كل من الخيرالدا ومنار مسجد الكتبية، ذلك أن كليهما له عقود مفصّصة متقاطعة، لكن العقود الخاصة بالمنبت لها الآن سبعة فصوص بدلاً من الخمسة التي نراها في الأشرطة الطليطلية؛ وأياً كان الموقف فالاحتمال كبير في أن يكون النموذج الطليطلي للشريط الثاني نسخة من تلك المنارات التي ترجع إلى القرن الثاني عشر، رغم وجود البصمة العربية المحلية، لوجود الفصوص الخمسة في كل عقد؛ أضف إلى ما سبق أن الفصل الموجود في المفتاح تتوجه عقدة دائرية في أغلب الأبراج على الطريقة الموحّدية.

يلاحظ أن برج سانتياجو دل أرّابال (لوحة مجمعة 43) سنبلي بشكل مبالغ فيه من جراء ما نرى في الوجه



الجنوبي له ابتداء من القاعدة وحتى القطاع السفلي الأملس العلوي، بما لا يزيد عن 18.80م. ارتفاعاً. جرت إضافة الطابق الخاص ببرج الأجراس بعد ذلك بزمن غير قصير، لما أضيفت أيضاً النافذة المستديرة السفلية في الواجهة الجنوبية وكذا الفتحات الخاصة بالسقالات mechinales التي نراها في هذه الواجهة والتي جرى إدخالها عندما جرى بناء طابق الأجراس أو أثناء أعمال التقوية للبرج الأصلي. كان من عادة العرب سدّ هذه الفتحات في المآذن كلما أزيلت السقّالات لإضفاء الاهتمام بالبناء، ومن أمثلة ذلك الخيرالدا، لكن هذه الفتحات لازالت مرئية في المنارة الإشبيلية الصغرى لمسجد Cuatrohabitas، الأمر الذي يضفي على المبنى نوعاً من البدائية، وليلاحظ القارئ أن كلاً من برج سان بارتولومية وسان أندرس اللذين صنفناهما، ومعهما برج سانتياجو، على أنهما من أقدم الأبراج في المدينة، لهما هذه الفتحات في طوابق الأبراج الحديثة. مخطط سانتياجو مربع، طول الضلع 4.40م، مع وجود العمود المركزي المربع الذي يدور حوله السلّم، وأسقفه عبارة عن قباب فالصو جاءت نتيجة تقريب المداميك ويبلغ عددها أربعة في كل ضلع (4) (5) ولا شك أن هذه بنية لمنارات ذات قباب مختلفة سقفها متدرج، مثل التي لاحظناها في المئذنة الكبرى التي شيدها عبد الرحمن الثالث في المسجد الجامع بقرطبة (فيلكس إيرناندث) وفي أخريات غيرها، ويرتبط ارتفاع المئذنة بعرض القاعدة بنسبة 4/1، وهذه نسبة بدأت في مساجد كل من قرطبة ومدينة الزهراء، وتطبق هذه النسبة أيضاً على كل من برج سان بارتولوميه وسان أندرس، وكذلك على برج سان رومان الكبير، وأبراج طليطلية أخرى. والشيء الخاص في برج سانتياجو هو عزلته عن دار العبادة (لوحة مجمعة 29: 2) وهذه ليست حالة فريدة في العمارة العربية والمدجَّنة، ففي شمال أفريقيا نجد منارات في المسجد التونسي في القصبة، ومنار مسجد الهواء، العصر الحفصي (دولاتلي)، وفي إشبيلية نجد منار مسجد القباب الأربع، وكذلك الحال بالنسبة للمئذنة المفترضة لمسجد المنستير في ويلبه (ألفونسو خيمنث) وربما نماذج أخرى مماثلة. أما بالنسبة للفن المدجّن الطليطلي، في هذا المقام، فنجد أن برج سان رومان هو عبارة عن بناء منعزل، والشيء نفسه نراه في سانتا ماريا دي لافوينتي في وادي الحجارة، والسلبادور في طلبيرة وبرج موستوليس بمدريد (لوحة مجمعة 29).

هذا النمط من وضعية الأبراج بالنسبة لدور العبادة أثار استغراب كل الباحثين الذين درسوا برج سانتياجو، فنرى أن كلاً من جومث مورينو وتورّس بالباس لم يبديا رأياً حاسماً في هذا المقام، بينما رآه جونثاليث سيمانكس على أنه منار لمسجد زال من الوجود، ويقول الباحث الثاني إن برج سانتياجو ربما كان واحداً من أقدم الأبراج في طليطلة، فقد ورد ذكره في وثيقة مستعربة عام 1256م في معرض الحديث عن الحي، إذ ذُكر «البرج الجديد» لكن لم يحدد النص في أي قطاع من الحي، وخاصة في أحياء أو ربض يتّسم بضخامة المساحة. يكمن في سانتياجو دل أرّابال ما هو أكبر من افتراض قِدم برجه، بالمقارنة بالبناء الحالي المكون من البلاطات الثلاث، وهي السمات المعمارية الواضحة الملامح، وهي النمطية الخارجية الشديدة السمات العربية التي تتجلى في النوافذ ذات التصميم القديم والبناء بأكمله، من الدبش في شكل أشرطة ضيقة محاطة بمداميك من الآجرّ في الأركان، وهذا ما يتكرر في كل من برج سان أندرس وسان بارتولوميه: فهناك شريطان من الدبش في كل قطاع بارز وغائر في الأركان (لوحة مجمعة 43: 4)، وهذا نوع من البناء غير موجود فيما سيأتي من المنشآت الطليطلية باستثناء برجين حربيين في المحافظة هما حصن أوريخا وسور طلبيرة؛ وبالنسبة للنوافذ فهي أربع بمعدل واحدة في كل جانب وفي مستوى الارتفاع نفسه، نعود من جديد لنلّح على مخطط هذه النوافذ، الذي تحدثنا عنه في فقرات سابقة، فنقول إن لكل نافذة عقدين توءمين حدويين



كلاسيكيين ولكل واحدة عمود صغير في الوسط جرت إعادة استخدامه، وهناك طنف مشترك ومنكب عبارة عن أشرطة ضيقة من الآجرّ، ويرتبط الطنف والمنكب في القاعدة بشريط أفقي تحت مستوى خط الحدائر. شهدنا مثل هذا الصنف من النوافذ (6) في الكنائس المستعربة في الشمال، في كنيسة سان ميجل دي أسكالادا وكنيسة ماثوتي وفي منارة مسجد ابن طولون بالقاهرة، غير أن النافذة هنا جاءت من لدن الأيدي العاملة الأموية في قرطبة (فيلكس إيرناندث)؛ هذا النمط من النوافذ (6) كان موجوداً في واجهة المسجد الجامع بقرطبة، في توسعة المنصور (A)، لكنه، كما سبق أن قلت، بدون تلك الرابطة الأفقية السفلى، لكل من الطنف والمنكب. في طليطلة، نجد أن هذا الصنف من الطنف والمنكب والشريط الأفقي الذي يربط بينهما، موجود في عقد خارجي قديم في كنيسة سان ميجل الألتو (8) وهذا نقيض لما عليه عقود أبراجها التي تبدو أنها متأخرة عنها زمنياً بوضوح؛ ولمزيد من المقارنات بما هو أموي قرطبي نقول إن النوافذ الأربع لبرج سانتياجو كلها متوازية من حيث الارتفاع وكلها مطمورة ماعدا تلك التي تطل على الواجهة الجنوبية، وهي نماذج قائمة في منارات ترجع لعصر الإمارة القرطبية، ومن أمثلة ذلك سان خوان (فيلكس إيرناندث)؛ وربما استناداً إلى منارات في مدن أخرى (لوحة مجمعة 44) يمكن تصنيف البرج الطليطلي المذكور على أنه أقرب إلى النمط العربي منه إلى ما هو مسيحي أو مدجّن: 1: مئذنة، يرجع تاريخها إلى القرن العاشر، وهي مئذنة مسجد القرويين بفاس، 2: منار مسجد ابن طولون بالقاهرة، طبقاً لكروزويل، (ق10)؛ 3: منار سان خوان دي قرطبة، (ق9)؛ 3-1: منار سان خوسيه بغرناطة، (ق11)؛ 4: منار مسجد رباط تيط (المغرب) خلال العصر الموحّدي؛ ويلاحظ أن نوافذ العقود التوائم فيها جميعها تقع في منتصف ارتفاع المبنى، على المستوى نفسه في الواجهات الأربع. هناك المئذنة A، مسجد الزيني Erzini بتطوان، التي يرجع تاريخها إلى السنوات الأخيرة من القرن السادس عشر أو القرن التالي له، وقد شيدتها أسرة أندلسية، وهذا ما يدل عليه شبهها بالأبراج الطليطلية سان رومان وسانتو تومية.

ما ينقص برج سانتياجو هو قطاع العقود الزخرفية التي تتوج الطابق الأول والذي شاع وانتشر، كما شهدنا، في الأبراج المدجَّنة اللاحقة في المدينة، متخذاً نموذجه من منارة سان خوان بقرطبة ومئذنة عبد الرحمن الثالث بالمسجد الجامع بقرطبة، وربما كان لهما صورة طبق الأصل في طليطلة أثناء الحكم الإسلامي في المسجد الجامع، لكنها زالت من الوجود. وعند النظر إلى طليطلة واختفاء المآذن منها، عدا مئذنة السلبادور، يجعلني هذا ألحّ على القطاع الذي يضم مجموعة من العقود الرشيقة، التي تتوج الطابق الأول للأبراج المدجَّنة الأولية. وعلى شاكلة ما نرى في كل من الخيرالدا ومنار مسجد الكتبية، نجد قطاع كل من برج سانتا ليوكاديا وإيروستس (طليطلة) يضم عقدة أو دائرة في مفتاح العقود المفصّصة البسيطة. ومثلما يحدث في المذابح فإن البنائين الذين نفذوا الأبراج الطليطلية لم يكن مطلوباً منهم أن يكونوا على ولاء كامل لنموذج واحد ومحدد من المنارات، ومن هنا نجد أن من المغامرة أن نضيف الأبراج التالية لذلك في مجموعات أسلوبية والقول إنها قرطبية، وفي هذا السياق يجب أن تتوفر لدينا عينة هي برج سان ثبريانو (لوحة مجمعة 40: 8) الذي وصفه جومث مورينو على أنه أحد أقدم الأبراج في المدينة، وهو يرجع في نظري إلى بداية القرن الثالث عشر، استناداً إلى أن العقود تضم بصمة موحّدية تتمثل في العقد الحدوي الحاد ذي الطنف الشديد الرشاقة، ومع هذا فإن المجموعة المكونة من عقدين أو ثلاثة في القطاعات العلوية، تستغني عن الطنف الفردي، وبالتالي ترتبط بنوافذ أموية في قرطبة. وعموماً فإن برج سانتياجو دل أرّابال



يتّسم بأنه على شكل مئذنة مبتورة، وإذا لم تكن موجودة قبل ذلك كمئذنة فإنها يمكن أن تكون برجاً لدار عبادة قديمة لسانتياجو (1125م) حيث يبدو برجها كأنه على شاكلة المنارات خلال القرن الحادي عشر أو قبل ذلك، وفي هذا المقام نجد أمثلة تعبر عن نفسها بوضوح وهي برج سان أندرس وبرج سان بارتولوميه. وتتوافق وجهة النظر هذه بشكل أفضل في حالة برج سان أندرس مقارنة بأبراج الكنيستين المذكورتين، وفي نهاية المطاف تجدر الإشارة إلى عناصر متقادمة وهي أن الحدائر الخاصة بالنوافذ من الحجارة، على الطريقة العربية (مسجد الباب المردوم ومسجد تورنرياس ومصلّى سان لورنثو)، وهي حدائر أصبحت بعد ذلك من الآجرّ ابتداء من برج سان بارتولوميه، وهذا ما نراه في العقود الصغيرة القائمة في صدر البلاطة الرئيسية لدار العبادة الثانية، إذ نجد إحدى الحدائر، من الطين المحروق، موضوعة على وجهها، وهذا نمط شديد الشيوع في دور العبادة اللاحقة بالمدينة وخاصة في المذابح، ابتداء من مسجد الباب المردوم.

ورد ذكر برج سان بارتولوميه (لوحة مجمعة 45) عام 1185م، تحت اسم سان زويلZoel، في الوثائق المستعربة، طبقاً لراميرث أريّانو، والذي أعيد بناؤه بناء على تكليف من سيد أورجاث، خلال القرن الرابع عشر (وطبقاً لـ. أ. أريُانو قرطبة، نجد شاهد قبر في هذه الكنيسة يخص رجلاً اسمه بدرو جونثالث يرجع لعام 1301م) ويعتبر هذا البرج، ومع برج سانتياجو وسان أندرس - الثلاثة سابقة على برج سان ثبريانو - نموذجاً لمبنى يكاد يكون مئذنة؛ نجد فيه السمات الإنشائية نفسها التي نراها في برج سانتياجو، مع اختلاف وضعية النوافذ، إذ نجد نافذة ذات عقود حدوية توائم، نجد نموذجاً لها في سانتياجو دل أرّابال في الجهتين الجنوبية والشرقية (1) (5) (6)، إضافة إلى نافذة ذات عقد حدوي واحد من الصنف نفسه مع عقد آخر مكون من ثلاثة فصوص، مطموس (4)، (5)، أما الحدائر فهي في مستويات مختلفة مثل الذي نجده في الواجهة الشمالية لمسجد الباب المردوم، وهناك نافذة أخرى لها عقد حدوي وحيد وآخر على الشاكلة نفسها في العمق (2)، (3)، وهذه النوافذ مطموسة، ماعدا النافذة الجنوبية، مثلما نجد في برج سانتياجو. وما يزيد من أهمية برج سان بارتولومية هو أن بعض أشرطة الدبش تضم الكثير من القطع الحجرية ذات الأصول القوطية، إضافة إلى أسطوانة ذات ثمانية أضلاع من الأسلوب نفسه (8)، (7). إذا ما نظرنا إلى البنية الداخلية لوجدناها مماثلة لما في برج سانتياجو (10) ولا شك أن برج سان بارتولوميه، الملتصق اليوم بواحد من المذابح المدجَّنة في مقدمة مخطط دار العبادة (بناء يرجع إلى القرن الرابع عشر، طبقاً لتورس بالباس، إلى بناء جديد جرى تنفيذه تحت إشراف سيد أورجاث (Orgaz) كان قد شيد لدار عبادة قديمة جداً زالت من الوجود، ومن الصعب القول إن ذلك البناء كان مسيحياً، والشيء نفسه بالنسبة للمبنى الذي زال من الوجود، سانتياجو دل أرّابال، وبالتالي نعود إلى نظرية مسجد الحيّ، والتي لم تنج منه إلا المنارة.

تعود هذه النمطية من الأبراج التي يُقصد منها أن تكون مآذن للظهور من جديد في برج سان نيكولاس بمدريد (لوحة مجمعة 41)، وقد درس جومث مورينو ذلك البرج، وقمت أنا كذلك بعده بسنوات، هو برج مخططه مربع، طول الضلع 3.70م وعمود مربع في الوسط، وقاعدته مدعمة بوزرة من الكتل الحجرية كامتداد للأساسات؛ وابتداء من هذه الوزرة وحتى الشريط البارز الذي يقوم عليه طابق الأجراس الحديث نجد أن الارتفاع يصل إلى 15.26م، ومن الداخل نجد أن الجزء السفلي للعمود فيه ما يشبه أشرطة من الدبش بين أشرطة مكونة من مدماكين أو أربعة أو خمسة من الآجرّ؛ كما أن استخدام الآجرّ بشكل حصري، وهو الأمر غير المعتاد كثيراً في طليطلة، الذي ربما يرجع إلى عدوى جاءت من المنارات الأندلسية (الخيرالدا



ومسجد القباب الأربع ومنارة سان سباستيان دي رندة ومنارة سان خوان دي غرناطة)، إضافة الى أن القطاع الخارجي، في الجزء السفلي به رصّة زائفة من الآجرّ ذي الفواصل - بين المداميك - الغائرة من الجصّ، وهذا استخدام شائع في الأبراج في مدريد والأبراج الأولى لبني نصر، إنما يساعد على تحديد تاريخ بناء البرج المذكور إلى القرن الثاني عشر؛ هناك إسهام أندلسي آخر يرتبط بمنارات سابقة على العصر الموحّدي، وهذا ما يتضح جلياً في شكل العتب والتدرج الذي عليه الأسقف الخاصة بالقطاعات الصاعدة للسلّم الخشبي الذي هو ترجمة أمينة للسلّم الحجري مثلما نجد في منارة سانتا كلارا دي قرطبة وسان خوسيه دي غرناطة؛ وهذا الصنف من الأسقف، الذي يتكرر جزئياً في برج سان بدرو بمدريد، هو أمر لم نشهده في محافظة طليطلة، إذ جرى اللجوء في الأبراج إلى القباب الفالصو الناجمة عن مداميك متدرجة.

هناك أمر آخر، لا يقل أهمية، في برج سان نيكوس، هو إضاءة السلّم من خلال نوافذ منعزلة تقع في الجزء السفلي للمبنى، وقد شهد منها جومث مورينو ما لا يقل عن ثلاث، وكانت هذه النوافذ عبارة عن مزاغل ولها عتب من الخشب، وقائمة بشكل تدريجي في كل واحدة من الواجهات نحو الخارج، ويطوقها عقد حدوي ضيق بشكل ملحوظ، ذو سنجات ومشرشر وهو مشيد من الآجرّ. يبدو أن هذا النمط من المزاغل ابتكار موحّدي، وله أصوله في الخيرالدا ومنار مسجد حسان بالرباط ومنار مسجد Cuatrohabitas، وقد انتقلت هذه المزاغل أو هذا الابتكار الموحّدي إلى عقود مدجّنة في الأبراج المدجَّنة في إشبيلية، كما نراه أيضاً، كما سبق القول، في أبراج مدجّنة طليطلية متأخرة (سانتو تومي وسانتا ليوكاديا وسان ميجل الألتو)، وقبل ذلك بكثير نراه في واجهة سان أندرس؛ ومعنى هذا أن ما وصفناه حتى الآن في البرج المدريدي إنما يعكس تأثيرات أندلسية خلال القرن الثاني عشر، وهو تاريخ يراه جومث مورينو مناسباً، وأؤيده في هذا، وبذلك نبتعد عن النظرية التي يقول بها بعض الباحثين المحدثين والقائلة إن البرج كان مئذنة ترجع إلى ما قبل عام 1085م.

عندما نتأمل البوائك الزخرفية من الخارج نجد أنها متماثلة تماماً في الواجهات الأربع وعلى المستوى نفسه، وهي عبارة عن قطاعات ثلاثة متراكبة ابتداء من ارتفاع ثمانية أمتار عن الأرض؛ هناك ثلاثة عقود مفصّصة، كل ذي ثلاثة فصوص، زخرفية، وهذه بصمة عربية قديمة بدهية، من سمات العمارة في طليطلة، وفوق ذلك هناك ثلاثة عقود، كل ذي فصوص خمسة، بصمة أخرى قديمة في طليطلة؛ وفي القمة، فوق شريط أفقي بارز، هناك عقود حدوية أربعة كلاسيكية مساوية لتلك القطاعات الزخرفية التي يُتوج بها الطابق الأول للأبراج المدجَّنة الطليطلية، وهذا تأثير لما هو في المآذن سواء عليها أو على برج سان نيكوس. أما أعمدة هذه العقود المطموسة كافة فما هي إلى ابتكار حديث، ويمكن أن تكون موجودة في النماذج القديمة استناداً إلى الأعمدة التي تم إدخالها في الأبراج الطليطلية في كل من سان رومان وسانتو تومية، حيث يلاحظ وجود حامل من الخزف المزجج في كلا المثالين؛ من المناسب أيضاً الإشارة إلى أن العقود التوائم لنوافذ المئذنة الإشبيلية في مسجد القباب الأربع تفتقر على أعمدة منذ بنائها، وبالتالي فإن الحليات المعمارية المتموجة بارزة مثلما هو الحال في البرج المدريدي. نستغرب وجود قطاعاته الثلاثة من العقود المطموسة بدون الطنف، وهذه مخالفة لكل ما هو إسلامي ومدجّن في العمارة التي درسناها حتى الآن اللهم إلا بعض الاستثناءات: نجد في مسجد الباب المردوم البوائك الزخرفية العليا في الواجهة الشمالية، ونوافذ الطابق الأول لبرج سان رومان وسانتو تومي. نجد كنيسة سان نيكولاس ذات البرج الذي قمنا بوصفه للتو، صغيرة، وربما كانت من بلاطة واحدة ولها مذبح متعدد الأضلاع مزخرف بعقود من الداخل، ولم تكن مسجداً بأي حال من الأحوال وما

يؤيد ذلك توجهها من المشرق إلى الغرب؛ وحول ما إذا كان سان نيكولاس يُرجع له سابقة تتمثل في أحد أبراج مدريد - ربما تلك الأبراج الخاصة بالمساجد التي زالت من الوجود والتي كانت في كل من كنيسة سانتا ماريا وكنيسة السلبادور - يلاحظ أن علم الآثار لم يفصح عن شيء في هذا المقام؛ وأياً كان الموقف، فإن الشكل القديم المتمثل في البوائك من الخارج مع الأنماط الثلاثة من العقود المختلفة إنما تشير إلى نموذج قديم سابق يمكن أن يتفق تاريخياً مع مبان عربية طليطلية مثل مسجد الباب المردوم (أي العقود المفصّصة ذات الثلاثة والخمسة فصوص)، أما بالنسبة للبناء الكامل للبرج فنلاحظ وجود شريطين بارزين في القطاع العلوي للعقود الحدوية الأمر الذي يشير إلى مآذن ترجع إلى القرن الثاني عشر.

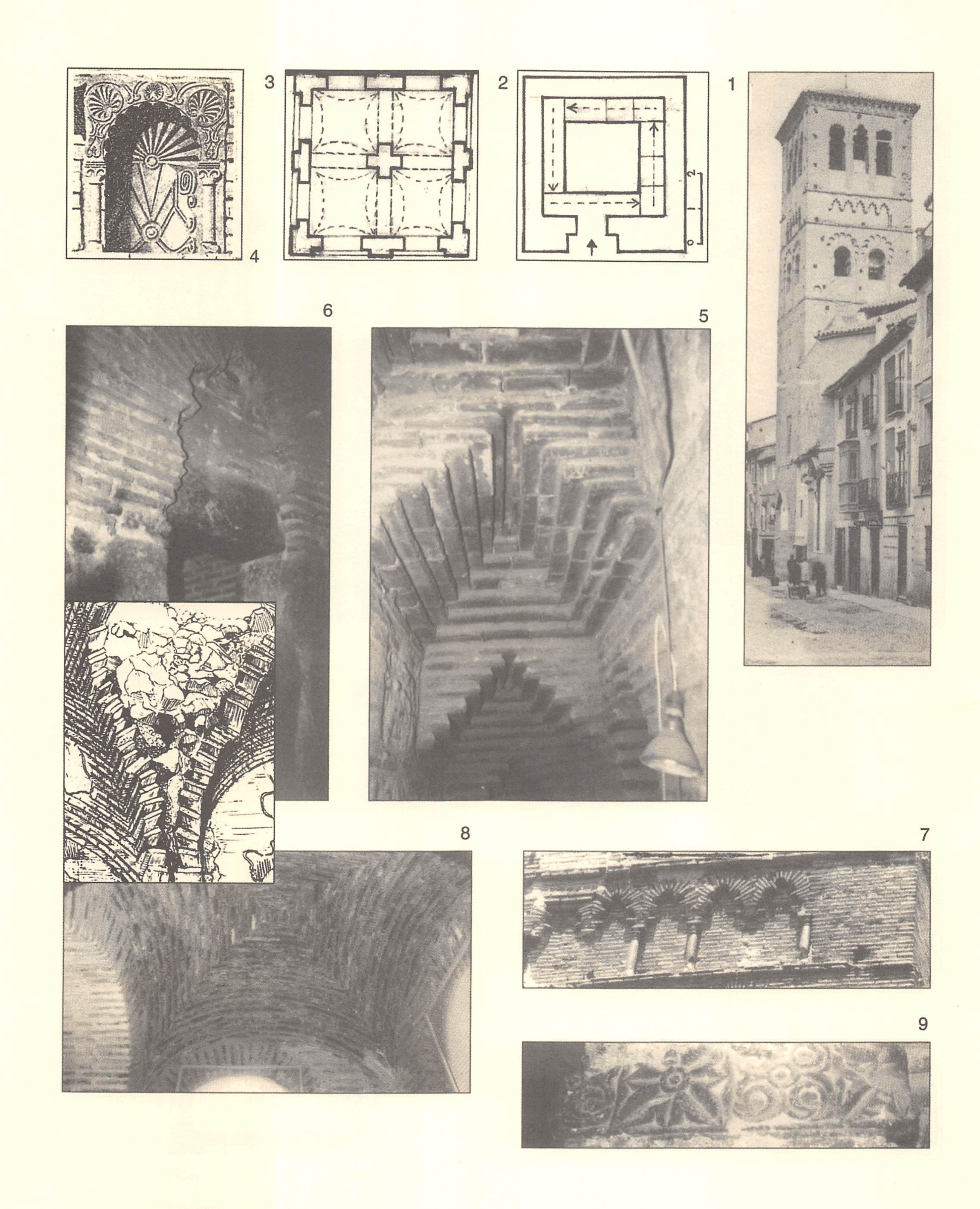
7 - المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا:

يعتبر هذا المعبد تتويجاً للتيار «الموحّدي» الذي نفذ إلى طليطلة خلال السنوات الأخيرة من القرن الثاني عشر ومنتصف الثالث عشر، على المستوى الزخرفي، وخاصة الزخارف الجصّية (الزخارف الجصّية الأولى في القصر الأسقفي ومنازل دير سانتا كلارا لاريال وكذا الزخارف الجصّية في دير لاس أويلجاس في برغش) والعقود (العقد المتعدد الخطوط والعقد المفصّص الذي يضمه عقد حدوي حاد)، طوال مدة رئاسة الأسقف رودريجو خيمنث دي رادا (1209 - 1247م)؛ جاء بناء هذا المعبد وزخارفه على يد المدجّنين، وهو يزخر بالجماليات الموحّدية والتباشير الأولى للفن النّصري في غرناطة، وإذا ما كان ذلك المعبد عبرياً فربما يكون ذلك تعبيراً عن قطيعة مع العمارة الدينية المسيحية في المدينة.حيث نجد، في المقام الأول، البلاطات الخمس وصدرها ذا الخط المستقيم، وهذا يميل إلى عمارة المساجد. وبالنسبة لهذه البلاطات كان من المستحيل أن نعثر، بشكل واضح، على مصلّى طليطلي فيه هذا العدد من البلاطات، ومعنى هذا أنه لم يصلنا في هذه الأيام من هذا الصنف من المخططات إلا المساجد الأموية الجامعة في كل من مدينة الزهراء وتطيلة والمنستير في ويلبه ومسجد سانتا ماريا دي غرناطة في رندة. المعبد اليهودي، من حيث المساحة، لا تتجاوزه إلا كنيسة سان رومان وكنيسة سانتياجو دل أرّابال، الأمر الذي يحدو بنا إلى التفكير في أن معبد سانتا ماريا لابلانكا هو المعبد الرئيسي بين المعابد اليهودية التسعة التي كانت في المدينة. كما أن الجوانب الفنية الرفيعة تؤيد هذه المقولة؛ كانت حارة اليهود ضخمة، ربما مماثلة، أو أكبر، من ربض سانتياجو، وإليها تضاف منطقة Antequervela، أي تتجاوز مساحة عشرة هكتارات، ولها أسوارها وأبوابها الخاصة، وهي اليوم المسماة كامبرونCambron، التي يطلق عليها باب اليهود (ابتداء من القرن التاسع، في عصر إمارة الحكم الأول)، لكن يكاد يكون من المستحيل أن نقدم تقريراً لتعداد اليهود الذين كانوا يقيمون على هذه المساحة، ويشير خوليو بورّس مارتين كليتو إلى أن عددهم بلغ 2000 أسرة.

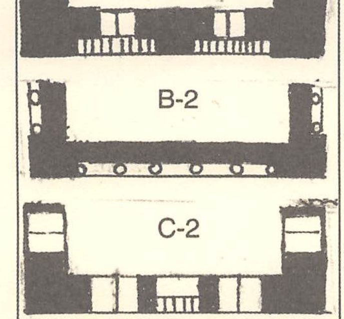
وخلاصة القول، نجد أن تورس بالباس، بعد أن تعرف على أصالة المخطط المكون من البلاطات الخمس لمعبد سانتا ماريا لابلانكا، أشار إلى أن عقوده هي من الموروث المحلي، والعقود الحدوية الكلاسيكية، وكذا البوائك المطموسة التي نراها في الجزء العلوي للبلاطة الرئيسية؛ ويقول إن «بساطة ورشاقة الزخرفة الجصّية هي استلهام موحّدي يرجع إلى الربع الثالث من القرن الثالث عشر». تولى جومث مورينو دراسة هذا المعبد في أكثر من بحث له، وقد أشار في أول أبحاثه عن المعبد إلى أن التراث اليهودي يشير إلى أن المعبد بُنَي على يد وزير ألفونسو الثامن، إبراهيم بن الجافر، في نهاية القرن الثاني عشر؛ لكن الأشكال المعمارية التي عليها المعبد ترتبط أكثر بالقرن التالي،

أما بالنسبة للمزخرفة فيمكن التأكيد على أنها سابقة على أعمال قديمة ذات أسلوب غرناطي، ومن ذلك عدة زخارف جصّية في لاس أويلجاس دي برغش، 1275م، والمصلّى الملكي بقرطبة، الذي ربما انتهى العمل فيه عام 1260م. أما فيما يتعلق بالأسبقية فهذا ليس من الممكن معرفته نظراً لغيبة أمثلة موازية، فالمصلّى الأقدم في لاس أويلجاس (مصلّى أسونثيون) الذي يرجع إلى عصر ألفونسو الثامن، هو من الفن ذي البصمات القديمة، مثل الفن الموحّدي وليس له شبه بهذه الأعمال، وهنا يمكن الاستنتاج أن المعبد شيد وزُخرف خلال النصف الأول من القرن الثالث عشر. ويمثل هذا المبنى، ومعه المدفن الذي يوجد في مصلّى بلين، ذي الشاهد الذي يرجع إلى عام 1242م، التوسع الذي بلغه الفن الغرناطي في مرحلة أولية لا نكاد نعرف له عينات أخرى (الفن المدجّن الطليطلي). كما نقرأ في بحث آخر للمؤلف المذكور «إن هذا المبنى ربما كان ذلك الذي شيد في نهاية القرن الثاني عشر على يد جوزيف بن شوشان Xoxan المقرّب من الملك ألفونسو الثامن... وبعد البناء بقليل جرت زخرفته بالجصّ الذي جعله ذا طابع جميل... سيراً على الأسلوب الغرناطي السائد خلال القرن الثالث عشر إذ نجد هنا أوليات ظواهره» (فن الإسلام) ولم يتعرف جومث مورينو على الزخارف الجصّية الطليطلية في سانتا كلارا لاريال؛ وبالنسبة لمصطلح «غرناطي» الذي أورده الباحث في النصين المشار إليهما فإن ذلك يجب أن يُنظر إليه من الناحية التاريخية أكثر منه الأبعاد الجمالية أو الأسلوبية، فرغم أن المعبد الذي نحن بصدد دراسته يقع في الحدود الفاصلة بين الفن الموحّدي والفن النّصري، فإن الفن الأول هو صاحب الثقل في هذا المقام. ويقول تورس بالباس أيضاً، في بعض أبحاثه، أن «الزخارف الجصّية للمعبد اليهودي تدخل في الإطار الغرناطي»، ويقول في بحث آخر أشرنا إليه إن هذه الزخارف هي استلهام الفن الموحّدي ولو من بعيد، وإن هذه الزخارف تحمل «بصمة موحّدية لا تخطئها العين». ويعتبر جومث مورينو أول باحث يقدم لنا رسومات رائعة، قام بإعدادها كامبس كاثورلا، للأشكال الأسطوانية ذات الزخارف الهندسية ضمن الزخارف الجصّية التي تضفي نبلاً على البلاطات المختلفة للمعبد اليهودي (الزخارف الطليطلية المدجَّنة). ومن الأبحاث المهمة بحث بعنوان «**المعابد اليهودية في طليطلة وحمام الطقوس الدينية اليهودية**»، 1929م لـ.م. جونثالث سيمانكاس.

مخطط المعبد اليهودي (لوحة مجمعة 46: 1، 2) هو مخطط غير منتظم، وبلاطته المركزية أوسع من الأخريات، مثلما هو الحال في الكنائس والمساجد، وجميعها ذات سقف خشبي، وبذلك لا نجد فيها إمكانية نفاذ الضوء الطبيعي بما في ذلك البلاطة المركزية (A-1) فالبوائك العليا، في الداخل، لهذه البلاطة، والتي تعتبر كأنها منصّات، رأينا مثلها في كنيسة سان رومان وسانتا إيولاليا، نجدها مطموسة من الأصل (3). ومثل هذا الصنف من دور العبادة التي يغيب عنها مصدر الضوء المباشر تحت الأسقف، كان من الأمور المعتادة في عمارة العصور الوسطى الطليطلية بدءاً بكنيسة سان رومان، إذ يلاحظ أن بلاطاتها الثلاث ترتبط في الجزء العلوي بسقف مشترك، جمالوني، ويستثنى من هذا كنيسة سان لوكاس، فلها نوافذ مفتوحة تقع فوق عقود البلاطة الرئيسية، تليها كنيسة سان خوان دي أوكانيا وكنيسة سانتياجو في طلبيرة. وبالنسبة للمساجد الطليطلية التي لا نعرف شيئًا عن كيفية دخول الضوء الطبيعي إليها بشكل مؤكد، نقول إنها عادة ما تكون مباني مظلمة، اللهم إلا الذي ينفذ من خلال الباب الذي يوجد في مقدمة المسجد، كما أن النوافذ هي على أي حال في مكان مرتفع مثلما هو الحال في البلاطة المركزية للمعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا. جرى تقليد الفن الذي عليه هذا المعبد في معبد حارة اليهود في شيقوبية (A) لكن لم يكن على المستوى الفني



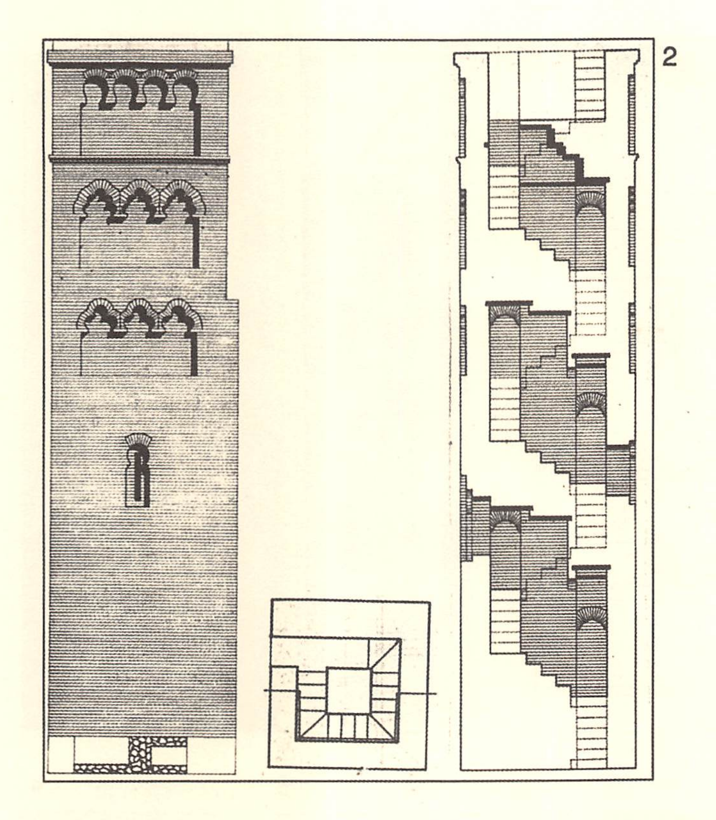
لوحة مجمعة 39:
البرج المدجن، كنيسة القديس تومي.



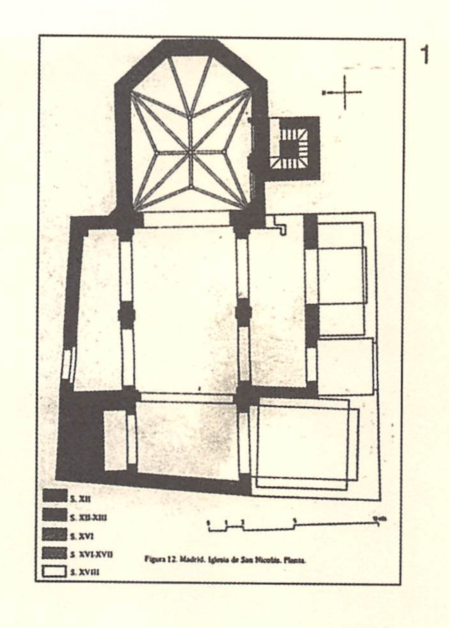
لوحة مجمعة 40:

أبرامج مدجنة طليطلية.

2

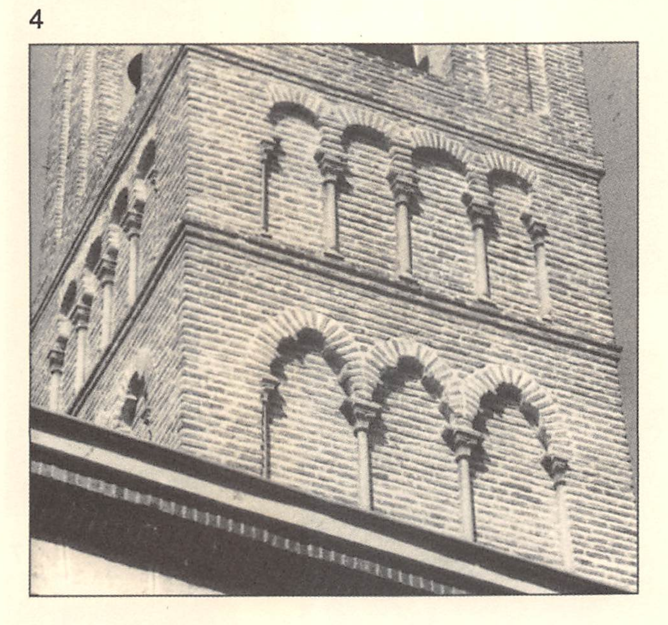


1

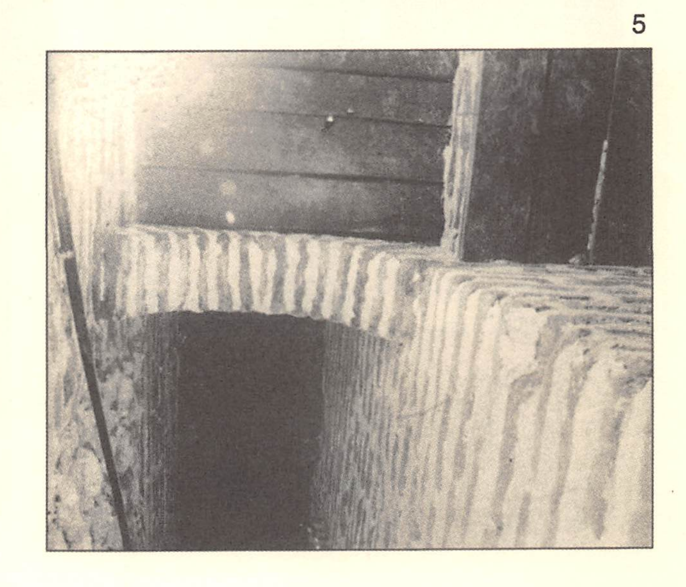


3

4



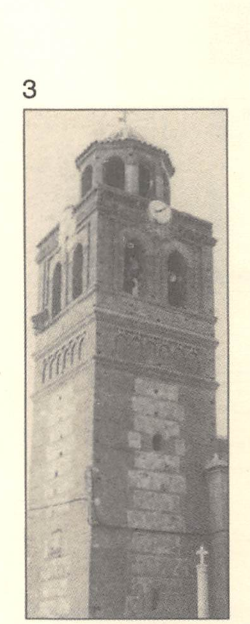
5



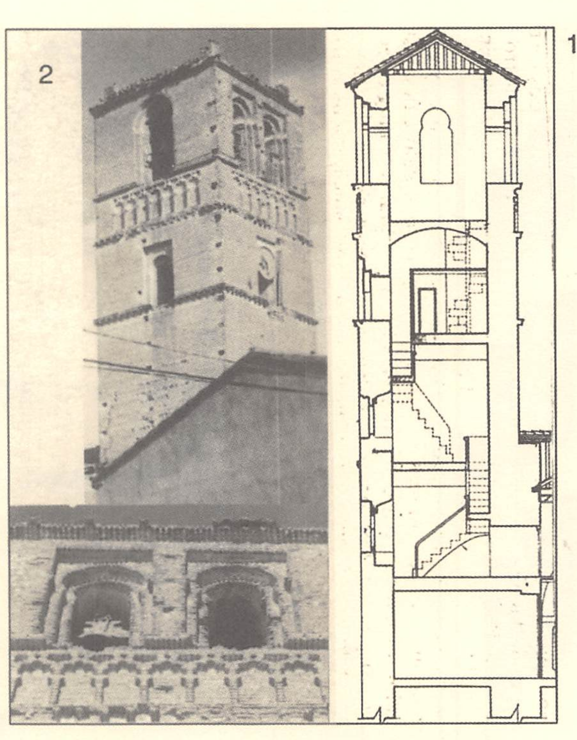
لوحة مجمعة 41:

البرج المدجن سان نيكولاس بمدريد.

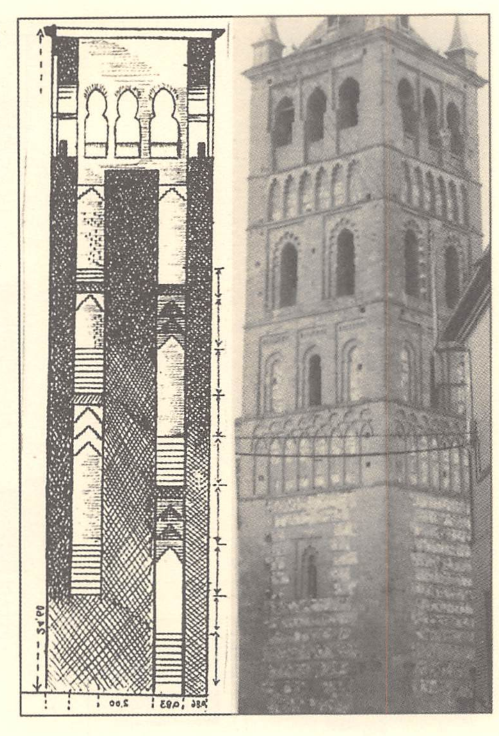
3



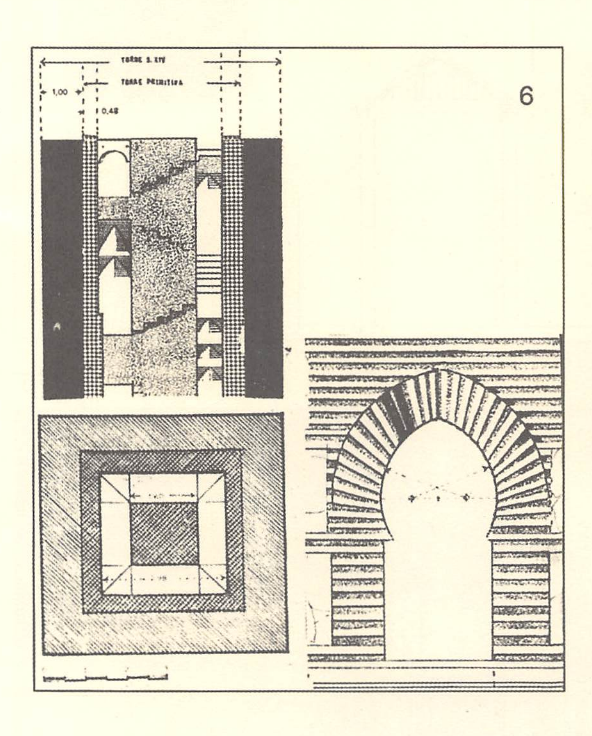
2



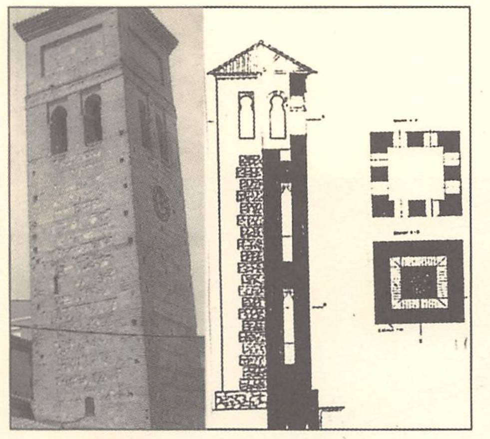
1



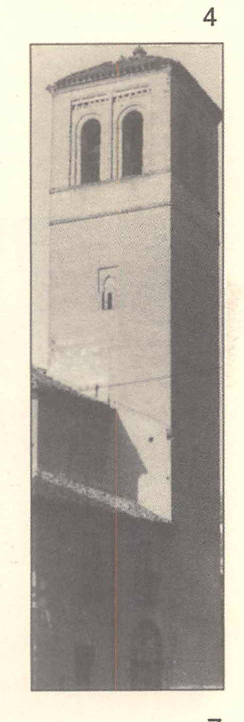
6



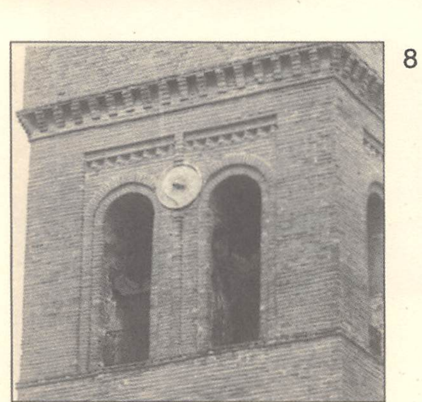
5

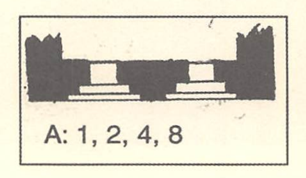


4

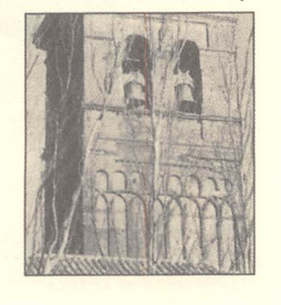


8

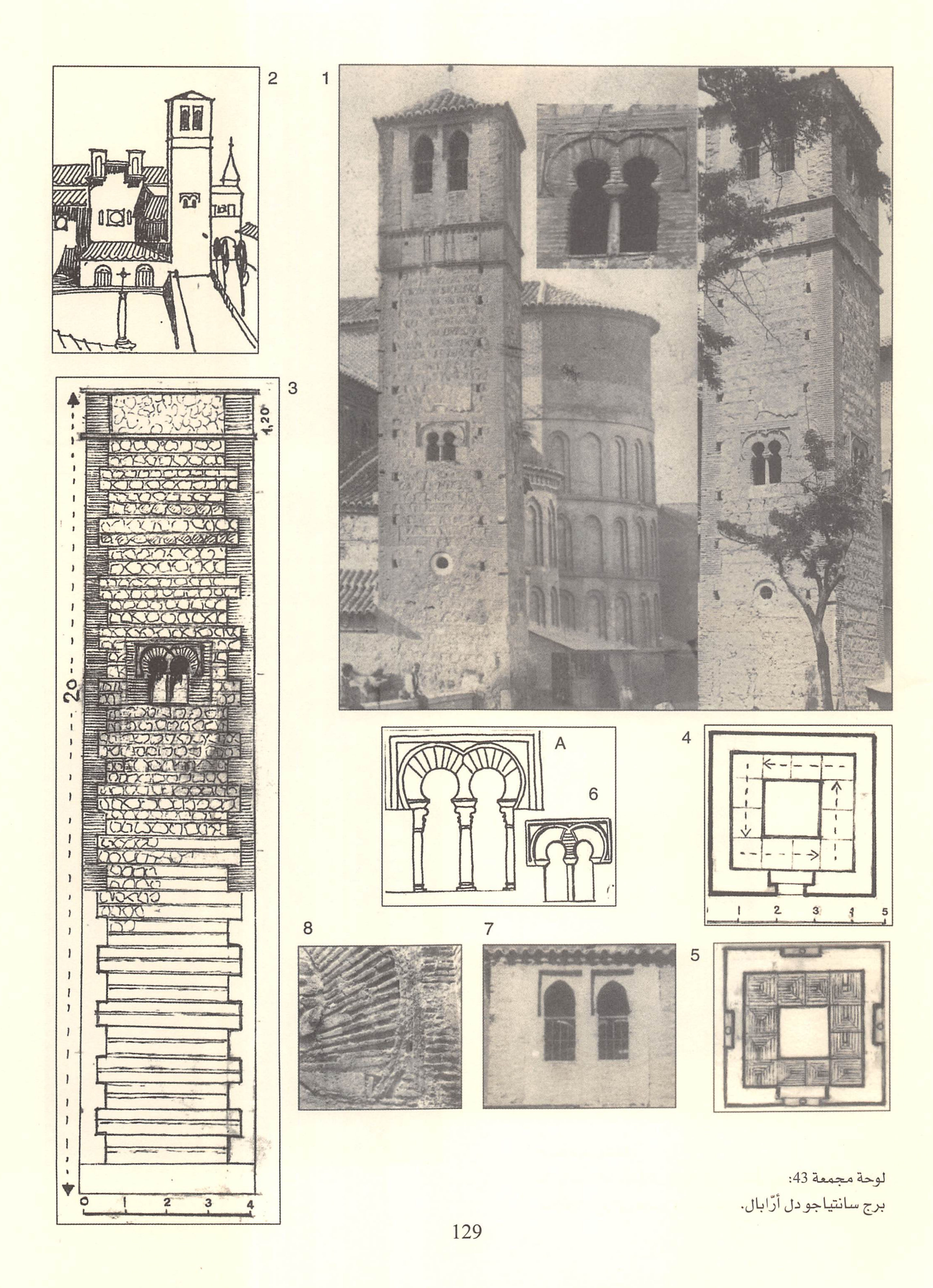




7

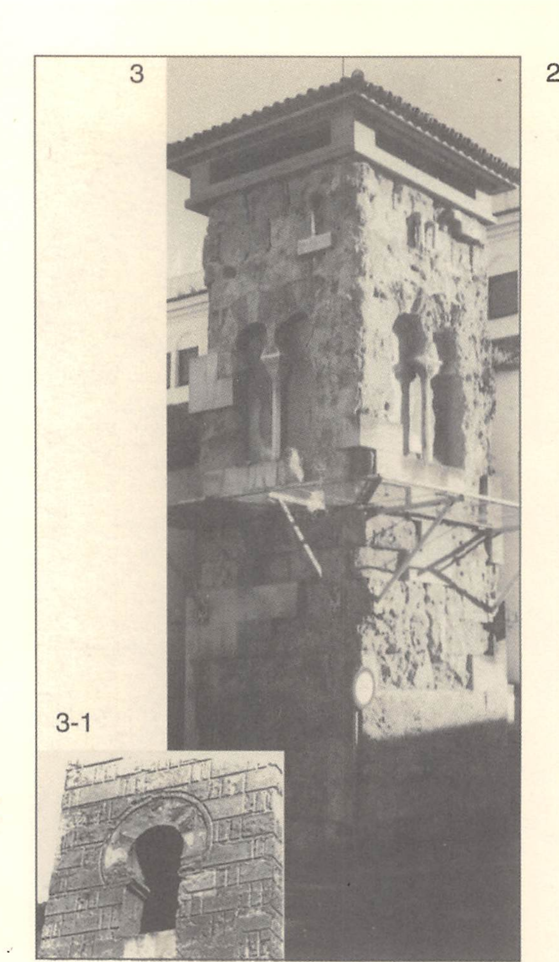


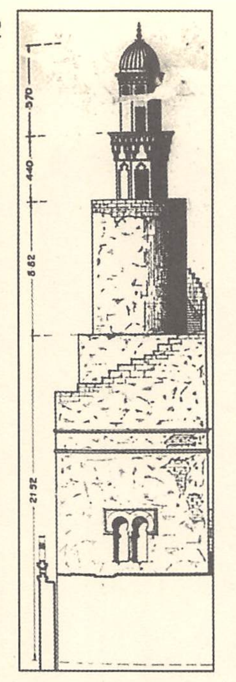
لوحة مجمعة 42:
البرج المدجن في محافظة طليطلة.

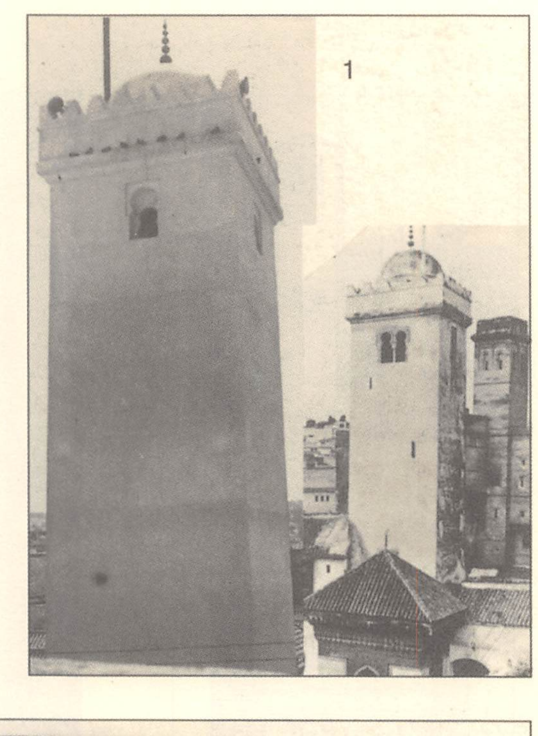


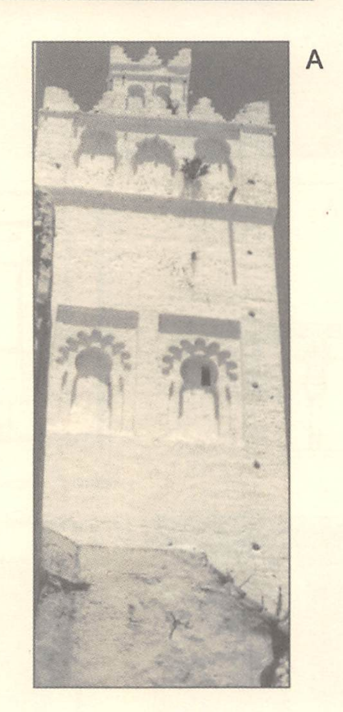
لوحة مجمعة 43:

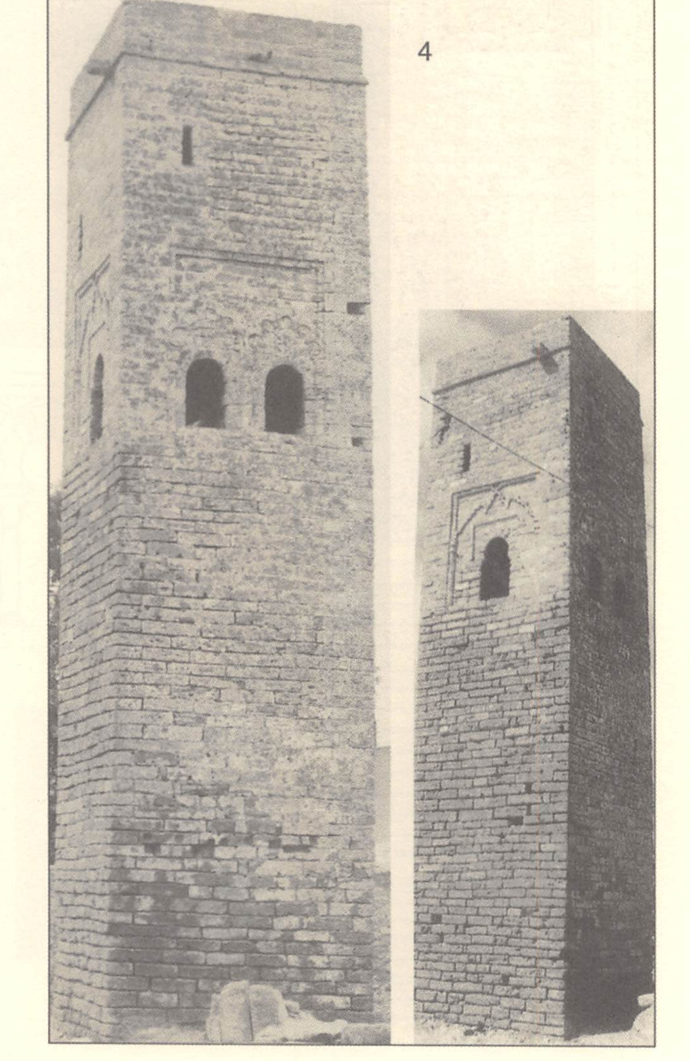
برج سانتياجو دل أرّابال.





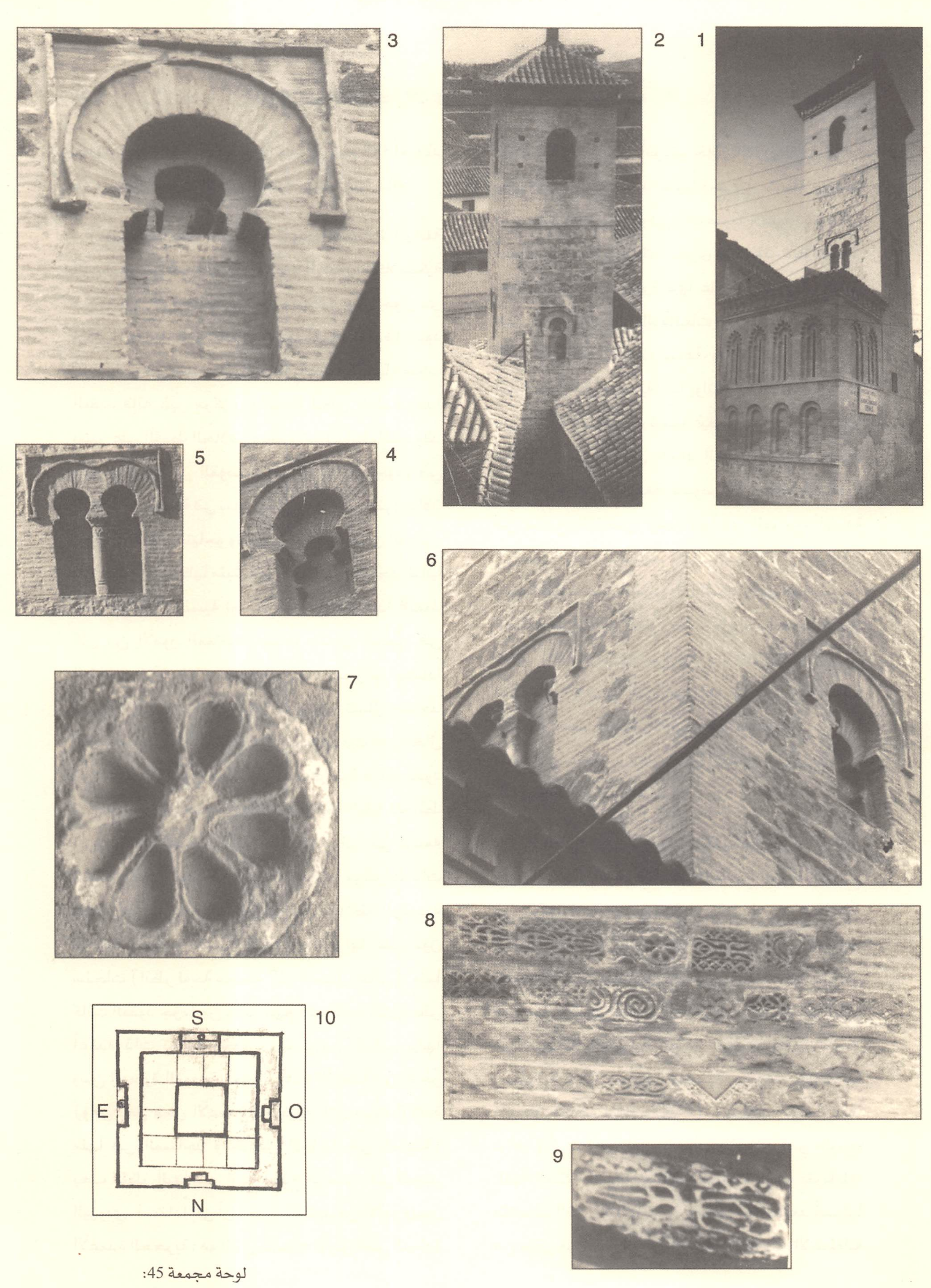






لوحة مجمعة 44:

منارات ذات أنماط تشبه برج سانتياجو دل أرّابال؛ A: مئذنة ترجع إلى عصر متأخر في تطوان.



لوحة مجمعة 45:

برج كنيسة سان بارتولوميه. طليطلة.



نفسه، وهذا المعبد الأخير يرجع إلى عام 1389م وقد هدم خلال الحرب الأهلية الإسبانية ثم أعيد بناؤه.

تعتبر البلاطة المركزية نموذجاً للعمارة الرائعة التي يرفع من قدرها وجود العقود الحدوية الكلاسيكية ذات البروز في بطنها، ويتكرر ذلك في سان خوان دي أوكانيا، وربما كان ذلك عدوى موحّدية، تؤكدها عقود المحراب، في مسجد تنمال. أما بالنسبة لانحناء منكب العقد، فإنه غير مركزي بالنسبة لبطن العقد، وهذا يسير على النمط الخلافي وعصر ملوك الطوائف، وقد سبق وأشرت إلى الموضوع في العقود الموجودة في البلاطة الرئيسية في سان رومان، وكذا في عقود نوافذ أبراج كنيسة سانتياجو وسان بارتولوميه وسان أندرس، ويلاحظ أن هذه كلها منبثقة من أحد أبواب مسجد الباب المردوم. أما بالنسبة لما هو موحّدي فإن هذا النمط كان من الأمور المعتادة، عندما يتدخل الجصّ في العناصر الزخرفية وخاصة في عقد المحراب استناداً في هذا إلى ما نراه في محراب مسجد تنمال ومسجد الكتبية حيث يتم الاستغناء عن السنجات مثلما هو الحال في المعبد اليهودي الطليطلي. في قرطبة هناك عقود حدوية بدون سنجات نراها في البائكة العليا للحائط المدمج في القبة الكائنة أمام المحراب في توسعة الحكم الثاني لمسجد قرطبة؛ وهناك مؤشرات ذات طابع زخرفي تدفع إلى التفكير بأن البلاطة الرئيسية للمسجد الجامع بمدينة الزهراء كانت لها عقود دون سنجات (انظر لوحة مجمعة 27، الفصل الثاني)؛ ولما كانت العقود جزءاً من مبنى مهم فقد كانت تتكىء على أعمدة ذات ثمانية وجوه، ربط تورس بالباس بينها وبين العمارة القوطية، غير أن هذه الأعمدة من الآجرّ (وهي تحل محل الأعمدة الحجرية التي جرت الإفادة منها في المساجد والكنائس السابقة في المدينة) يجب النظر إليها على أنها نموذج موحّدي، في المعبد اليهودي، استناداً إلى أن العمود المشيد من الآجرّ وليس الأعمدة الحجرية، هو الذي كانت له الأولوية في العمارة الأندلسية وفي شمال أفريقيا خلال القرن الثاني عشر، وفي الجزء العلوي نجد عقوداً زخرفية متصلة ببعضها ذات خمسة فصوص، وهي ذات صبغة محلية تستند إلى أعمدة مزدوجة طبقاً لما سنرى فيما بعد، ويلاحظ أن مفاتيح العقود المذكورة فيها عقدة أو شكل أسطواني سبق أن رأيناه في القطاعات الزخرفية في بعض الأبراج المدجَّنة التي درسناها، ويكاد يكون من المؤكد أنها ذات أصول موحّدية؛ أما بوائك الحائط الذي يوجد في مقدمة البلاطة الرئيسية فيضم عدة عقود مختلفة أحدها العقد الحدوي الحاد الذي يوجد تحت عقد مفصّص مكون من سبعة فصوص (7) مثلما هو الحال في مذابح الكنائس، وهذا موحّدي المرجع، إضافة إلى عقد متعدد الخطوط (6) سبقت الإشارة إليه في واجهة كنيسة سان أندرس. أما السقف فهو جمالوني من الخشب طراز P.y.n مع وجود أزواج من الحمّالات فوق كانات رائعة مزخرفة على الطريقة الطليطلية، أي دون الأشرطة التقليدية التي شهدناها في نماذج طليطلية مشابهة (انظر الفصل الأول، لوحة مجمعة 75: 4)، كما سبق، في حينه، أن أشرنا إلى الأصول الموحّدية لهذا النموذج الفريد من السقف.

يلاحظ إذن أن تصميم معبد سانتا ماريا لابلانكا، بدون العناصر الزخرفية، كما رأينا في المعبد اليهودي في شيقوبية (لوحة مجمعة 46: A)، كان ذا شكل فيه بساطة محسوبة على شاكلة ما نجده في المساجد الموحّدية، ذات الجدران والعقود البيضاء، لكن سبق كل هذا عمل زخرفي مهم من الجصّ نراه على النحو التالي في البلاطة الرئيسية: تضم طبلات العقود أشكالاً أسطوانية ذات زخارف هندسية متنوعة تحيط بها أغصان مشكّلة لفائف (4-1)، وسعفات مزهرة ربما نراها لأول مرة في الفن الإسباني الإسلامي في «البرج» القبة الملكية للغرفة الملكية لسانتو دومنجو بغرناطة، منتصف القرن الثالث عشر، ومع هذا لا نستبعد أصولها من مبنى موحّدي زال من الوجود؛ وفوق هذه الأسطوانة

هناك إفريز من المستطيلات بين ميداليات مفصّصة رأينا نموذجاً مماثلاً له في المنزل المدجّن للدير الطليطلي سانتا كلارا لاريال، وسوف أعود للحديث عن هذا الأفريز مرة أخرى، وبين هذا الأفريز وآخر مماثل له في الأعلى، نجد شريطاً عريضاً من الأطباق النجمية المكونة من ثمانية أطراف (4) وهذا مرتبط بالزخارف الموحّدية. أما بالنسبة لتيجان الأعمدة المثمنة فهي كلها من الجصّ وجرى العمل فيها بعناية لزخرفتها بالأغصان والسعفات المدبّبة ذات الموروث المرابطي، إضافة إلى أشكال ثمرات الأناناس البارزة (5)، ويلاحظ أن كلاً من السعفات والأغصان تضم في قاعدتها ما يشبه السلسلة أو العقود المتتابعة (5 رسم B)، سبق أن شهدناها في زخارف منبر مسجد القصبة بمراكش (A و 5) وكذا في زخارف جصّية موحّدية في الكتبية ومحراب مسجد توزور (تونس). نرى سعفات مستقيمة في قاعدة التاج وهي مستوحاة من أخرى طليطلية قديمة سبق أن شهدناها في بعض تيجان الأعمدة بالمدينة، التي ترجع إلى القرن الحادي عشر (C، 5) وفي زخارف مرابطية أيضاً. وقد ربط هـ. تراس هذه التيجان، طبقاً لأصولها، بالفن المسيحي، رغم شكلها العربي الذي أشرنا إليه. ويتحدث جومث مورينو عن عدم وجود تراسل بين بنية الآجرّ في الحوائط والأعمدة المشيدة والزخارف الجصّية التي تغطيها، وكأن ذلك نتاج عمل مجموعات مختلفة من الفنيين، أو أن الزخارف الجصّية لاحقة على المبنى، وحقيقة الأمر هي أن ليس إلا ما نلاحظه في المساجد الموحّدية في إقليم الأندلس وشمال إفريقيا، ومعنى هذا، في نظري، أن ليس هناك إمكانية لاعتبار أن المعبد اليهودي شهد مرحلتين الأولى بنيوية والأخرى زخرفية لاحقة عليها، كما أن هذا النموذج لم نعثر له على آخر إسباني إسلامي أو مدجّن سواء كان داخل طليطلة أو خارجها، ويمكن القول بأن البنّائين والمزخرفين قاموا بعملهم في آن معاً مثلما حدث في كنيسة سان رومان، حيث يلاحظ أن هذه تضم زخارف إسلامية مرسومة.

تستحق الزخارف الهندسية التي نراها في الأشكال الأسطوانية في طبلات عقود المعبد، في البوائك السفلى أن ننظر إليها بعناية، فعلينا أن نتوقف عند مواضعها في الطبلات آخذين في الحسبان النوافذ التي توجد أعلى البلاطات في مسجد الصالح طلائع بالقاهرة الذي يرجع إلى عام 1116م (كروزويل)، فهنا نجد أن الأشكال الأسطوانية هي من الجصّ أيضاً والزخارف الهندسية متنوعة في كل منها، والسبب في إيراد هذا المثال أننا نفتقد لنموذج أندلسي، اللهم إلا إذا ذكرنا في هذا المقام المحارات أو الأشكال الأسطوانية الصغيرة أو الميداليات المفصّصة التي توجد في طبلات عقود المحاريب الموحّدية (مسجد تنمال)، إذ يمكن القول بوجود سابقة لهذا تتمثل في عقد المحراب في مسجد الجعفرية. أقدم في اللوحتين المجمعتين 47، 48 عجالة للأنماط الأكثر تمثيلاً للأشكال الأسطوانية الطليطلية؛ نلاحظ أن اللوحة الأولى تضم ما في المعبد اليهودي وهي تلك المشار إليها بالأحرف التالية D، E، E-1، F، G، H، I، i-1، K، M بينما تضم اللوحة الثانية من هاتين M، N، P، O؛ ولشرح أصول بعض هذه الأشكال الأسطوانية في اللوحة الأولى نقدم أنماطاً استقيناها من تشبيكات المسجد الجامع بقرطبة ترجع إلى النصف الثاني من القرن العاشر، وهي A، B، C؛ أما الأشكال 1، 2 فهي سرقسطية، الأولى من الجعفرية؛ وحين نتأمل الوحدة J نجد أنها تشبيكة من القاهرة غير معروفة، بينما الذي يحمل حرف ń هو من سجادة محفوظة في كاتدرائية طليطلة؛ ويرجع النمط K-1 إلى زخرفة الآجرّ في «لاسيو بسرقسطة»، (ق13)؛ وبالنسبة للوحة 48 نسلّط الضوء على التشبيكة Q التي توجد في الإفريز العريض الواقع فوق عقود المعبد اليهودي (لوحة مجمعة 46: 4) وهو يشبه إفريزاً آخر في منارة مسجد الأندلسيين بفاس (R). يرجع تاج العمود الذي يحمل حرف S إلى



مسجد تازا، نهاية القرن الثالث عشر، وله عُقد (ميمات) عبارة عن حبل مدبب فيه حلقات، وهو نقل عن السعفات المدبّبة المعتادة، وهذا ما نراه في المعبد اليهودي الطليطلي، في الحافة الخارجية للأشكال الأسطوانية (لوحة مجمعة 48: P و O). وعندما نتحدث عن أصول هذه الأشكال الهندسية التي هي في أغلبها ذات أشكال سداسية أقدم النمط W الذي نجده في الأبواب القديمة لغرفة حفظ المقدسات في دير لاس أويلجاس ببرغش، وهي في نظر جومث مورينو ترجع إلى القرن الثاني عشر، بينما أرى أنها طليطلية، وأقدم أيضاً النمط المستخرج من تشبيكات، لازالت قائمة، في صحن الجصّ في «ألكاثار» دي إشبيلية، وهو في نظري موحّدي أو نسخة مدجّنة من نموذج موحّدي مفقود؛ ونظراً لأن أغلب الأنماط الزخرفية الهندسية في المعبد هي عبارة عن زخارف منحنية الخطوط أقول إن السوابق لها ربما كانت الأنماط التي تحمل حرف Y التي أخذناها عن تكوينات زخرفية في القاهرة.

هناك بعض الملاحظات المتعلقة باللوحة المجمعة 49 تساعدنا على إزالة اللبس المتعلق بالنماذج السابقة على المعبد اليهودي الذي يتّسم، بوضوح شديد، بوجود التأثيرات الموحّدية؛ ففي رقم 1 هناك تفاصيل عقود البائكة العليا في البلاطة الرئيسية للمعبد، حيث توجد سعفتان، إحداهما أمام الأخرى، في كل فصّ، وتتكرر في عقد بالبرج المدجّن سان ماركوس في إشبيلية (2) وهو يحمل بصمة موحّدية واضحة؛ وفي عقد آخر ظهر في منزل «أوندا» العربي (قسطلون)، (ق13) (3) نجد هذه السعفات تتكرر أيضاً، كما نجد النمط (4) يعد رسالة إشبيلية أخرى في هذا المقام، وهو موجود في صحن الجصّ في ألكاثار وفي صحن شجر البرتقال بالمسجد الجامع في إشبيلية؛ ينتقل الموضوع نفسه إلى البوائك العليا في معبد الترانستو بطليطلة (5). تعتبر المحارة من الموضوعات التي تكرر استخدامها على يد الموحّدين سواء على الحجر أو الجصّ: نجدها على الحجر في باب عُدية بالرباط (6) ونراها من الجصّ في زخرفة ظهرت في «ساحة الشهداء» بقرطبة (7)، والوحدات 8، 10، 11 هي من المعبد الطليطلي؛ بينما رقم (9) مأخوذة من قبة البارودبين بمراكش، وهناك وحدة أخرى في مصلّى سانتياجو دي لاس أويلجاس ببرغش، (ق13) (12). في معبد سانتا ماريا لابلانكا هناك عناية كبيرة بأشرطة من السلاسل ذات العُقد من النمط المرابطي والموحّدي (13)، (14) وكذلك الأفريز المكون من مستطيلات ذات أطراف مفصّصة بين ميداليات مكونة من فصوص أربعة وأربعة أطراف (11)، وهذه لاحظنا وجودها في المنزل المدجّن سانتا كلارا لاريال بطليطلة، وهي عبارة عن أنماط ذات أصول قديمة، أموية، كانت قد حظيت بالقبول، إضافة إلى نماذج أخرى، في نقوش الأسقف، خلال القرن الحادي عشر، في المسجد الجامع بالقيروان (15).

أبرزت في سطور سابقة النمطية الغربية التي تتمثل في أن العقود الصغيرة المفصّصة الخاصة بالبوائك العليا في معبد سانتا ماريا لابلانكا تقوم على كلا العمودين (لوحة مجمعة 50: 3)، وأقدم في هذه اللوحة السوابق الخاصة بها، أو ما يفترض أنها كذلك، مع ما انبثق عنها في آثار لاحقة على بناء المعبد اليهودي: 1: من الحجارة، بملقة ويفترض أنها ترجع إلى القرن العاشر؛ 2: عقود من مسجد صفاقس، (ق 10)؛ 4: محراب موحّدي في المسجد الجامع في ألمرية، 6: عقود موحّدية من الجصّ ظهرت في «ساحة الشهداء» بقرطبة. ننتقل إلى القرن الثالث عشر، رقم 5، لنجد عقوداً حفصية في صحن المسجد الجامع بالقيروان. وبالنسبة للقرن الرابع عشر، نجد، 1 - 5، من معبد الترانستو بطليطلة؛ 1 - 6: من قصر آل قرطبة في استجة، 7: من المنزل المدجّن «أوليا» في إشبيلية؛ 8: صحن الوصيفات في القصر المدجّن الخاص بالسيد بدرو في ألكاثار بإشبيلية (الأعمدة الحالية جرى إحلالها خلال القرن السادس عشر)؛ 9: من زخارف

جصّية في حصن مدينة بومار (برغش)؛ 10: زخارف جصّية في منزل ميسا بطليطلة، 11: زخارف جصّية في منزل بيلاتوس في إشبيلية.

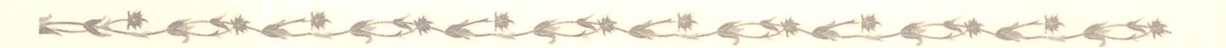
ختاماً نقول إن ما سبق استعراضه وتحليله في ميدان العناصر الزخرفية نخرج منه بمحصلة هي غلبة الجوانب الجمالية الموحّدية وخاصة ذلك الاتجاه الذي أطلقنا عليه «الموحّدية»، وهو توجّه متأخر زمنياً ومطبق بشكل مكثف طوال القرن الثالث عشر في مبان ذات وظائف متعددة. ويحتمل أن يكون المسجد الجامع في إشبيلية هو مصدر هذه العناصر الزخرفية، وهنا نجد من المناسب الإشارة إلى أن الزخارف المنحوتة في الجصّ في المعبد اليهودي ليس لها نموذج سابق في طليطلة، فقد كانت كنائسها ومساجدها ملساء وبيضاء أو أن لها زخارف مرسومة، مثلما هو الحال في سان روما، لكن الشمال الأفريقي نرى فيه عقوداً وأفاريز أعلى الحوائط، فيها زخارف هندسية جرى تصميمها سيراً على الخط الجمالي الذي نجده في سانتا ماريا لابلانكا، مثلما هو الحال في البلاطة المستعرضة في مسجد الكتبية بمراكش، واعتباراً من وجود معبد سانتا ماريا لابلانكا نجد الزخارف الجصّية الطليطلية تشهد تقدماً مع نهاية القرن الثالث عشر، وطوال القرن الرابع عشر متخذة التوجه النّصري، إذ تجد نبراساً لها ما هو قائم في القصور والمنازل الغرناطية خلال القرن الثالث عشر؛ نلاحظ كذلك أن كلاً من المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا ومعبد الترانستو، قد تفوقا كثيراً، من الناحية الفنية، على الكنائس المستعربة، وكنائس الطقوس الرومانية، نظراً للرعاية التي كانت تحظى بها من قبل كل من الملك ألفونسو الثامن والملك بدرو الأول، ومن نافلة القول إنه لو أوتي المورو أو المدجّنين، الذين يعيشون تحت الحكم المسيحي، الفرصة لبناء مسجد جديد فإن شكله لم يكن إلا ما رأيناه في المعابد اليهودية وفي المعبد اليهودي بطليطلة، بزخارفه الطليطلية، التي هي فن وسط نصفه موحّدي ونصفه الآخر نَصْري، ولها عقود إسلامية أغلبها ذات بصمة محلية. ربما كان المعيار الذي من خلاله يمكن معرفة الأهمية العددية لليهود مقارنة بالمسلمين، يتمثل في مدى ما عليه دور العبادة من مساحة واسعة وإخراج فني نراه في المعابد اليهودية مقارنة بالمساجد الصغرى، مثل مسجد السلبادور ومسجد تورنرياس،التي كان يؤمها المورو لأداء الصلاة. أما بالنسبة للنقوش الكتابية، فإننا نجد أن معبد سانتا ماريا لابلانكا لم يتضمن نقوشاً كتابية عربية أو عبرية، مثل التي نراها متكررة في المعبد اليهودي الترانستو، وهو الحالة الوحيدة التي نرى فيها، في المدينة، بعض بقايا النقوش الكتابية العبرية على الكمرات أو الألواح الخشبية (لوحة مجمعة 46: A-1) وختاماً، لا نستغرب في الفن الذي عليه معبد سانتا ماريا لابلانكا، الذي يرجع إلى أصول خارجة عن المدينة وليس لأصول محلية، أي أنه ذو أصول موحّدية،أو أن يكون من تأثيرات السكان اليهود الذين جرى طردهم من إقليم الأندلس واستقر بهم المقام في طليطلة عام 1146م، في الوقت الذي نجد فيه أيضاً أن الطائفة المستعربة في طليطلة تزداد قوة مع نزوح المستعربين من الأندلس أيضاً وللأسباب نفسها. وعلى أي حال فلما كان الأمر يتعلق بمعبد سامي، نقول إن المعبد اليهودي الطليطلي كان من الممكن أن يكون الوحيد في المدينة الذي يحمل بصمات واضحة، بنيوية، من مساجد ذات مخططات بازليكية زالت من المدينة وكانت ترجع إلى ما قبل عام 1085م، والتي جرى تجديدها بناء على التأثيرات الموحّدية، وإذا ما كان الأمر كذلك يمكن ربط المعبد اليهودي بالمسجد الموحّدي الجامع في إشبيلية المفعم بالتأثيرات القرطبية. هناك بحث صدر حديثاً يتّسم بالأهمية يتناول زخارف المعبد اليهودي الطليطلي، من تأليف N. Kubisch.



8 - معبد الترانستو:

تحدث مؤرخو الفن والمتخصّصون في الدراسات السامية كثيراً عن هذا المعبد الذي يقع في قلب حارة اليهود الكبرى، وغير البعيد عن معبد سانتا ماريا لابلانكا، في الإطار التابع لكنيسة سانتوتومي، وهو مبنى يتّسم بالبساطة المعمارية الواضحة، التي لا تتوافق مع الثراء الزخرفي الذي نجده في الداخل وخاصة في الأجزاء العليا للجدران، ذلك أن الكثافة الزخرفية والتقنية العالية تذكرنا بمعابد الأزمنة الخوالي في عصر المرابطين في شمال أفريقيا؛ نجد إذن أن العناصر الزخرفية، مثلما هو الحال في معبد سانتا ماريا لابلانكا، تتسم بالتفرّد وعدم التكرار، وبذلك يشكل مع العناصر الفنية التي نجدها في قصر تورديسيّاس وقصر بدرو الأول في ألكاثار دي إشبيلية، ويلي ذلك المصلّى الملكي بقرطبة، نقول يشكل قمة الأداء في الزخارف الجصّية المدجّنة التي تضم خلاصة الفن الموحّدي والغرناطي أو النّصري، والفن المدجّن الطليطلي؛ وهو فن يتجاوز، في جودته الجودة، الزخارف الجصّية المدجّنة السابقة كافة، باستثناء الزخارف الجصّية في صحن دير سان فرناندو في لاس أويلجاس ببرغش، وربما يشمل ذلك زخارف القصر الأسقفي الطليطلي، وهذه كلها نماذج تتحدث عن «موحّدية» بدهية متأخرة، ولدت فيها، طبقاً لمقولة جومث مورينو، المسيرة التالية للزخارف الجصّية الطليطلية قبل أن تنتقل لما هو نصري في غرناطة؛ نجد إذن أن درس «الموحّدية» الذي نراه في معبد سانتا ماريا لابلانكا، وكذا الاتجاه نفسه الذي نراه في قصور تورديسياس والألكاثار بإشبيلية، كلها تفرض نفسها على مختلف العناصر الزخرفية؛ وهناك أمر مؤكد هو أن هذا الفن في معبد الترانستو يرجع بكامله إلى الفن الطليطلي المدجّن، وما يؤكد ذلك التقنية المستخدمة في الزخارف الجصّية، ومع هذا يمكن تصنيف الأثر بكامله على أنه مبنى منقول، مثلما هو الحال في معبد سانتا ماريا لابلانكا، رغم أن الزخارف الجصّية تتسم بأنها أكثر تطوراً بالمقارنة بهذا المعبد الأخير، والسبب في هذا الوضع هو أن الزخارف الجصّية الطليطلية بلغت نضجها في القرن الرابع عشر، في خضم ما يطلق عليه «بالفن العربي الجديد» المستورد، في تواز مع ما رأيناه في البوائك المشيدة من الآجرّ في الكنائس وأبراجها، ومعنى هذا أن معبد الترانستو مهيأ للدخول في منافسة مع التوجهات الفنية المتفرّدة في إقليم الأندلس خلال ذلك القرن. إذن نجد أن كلاً من معبد الترانستو والمصلّى الملكي، الذي جرت زراعته في المسجد الجامع بقرطبة، فيهما عناصر جمالية متماثلة، وكلاهما يرجع إلى القرن الرابع عشر. إذا ما نظرنا إلى المعبد من الخارج نجد أن العمارة الطليطلية التقليدية، من الآجرّ، تفرض نفسها على الحائط الكائن في المقدمة (لوحة مجمعة 51: 2) وعلى نوافذ البلاطة الوحيدة (1)، وهنا يُلاحظ بدهية العلاقة بين هذه النوافذ وتلك الخارجية التي نجدها في كنيسة سانتياجو النويبو في طلبيرة التي درسها م. ترّاس؛ هذا الفن الخاص بالمعابد اليهودية يتّسم بأنه له خط فاصل يتمثل في المعبد اليهودي بقرطبة، الذي قام بزخرفته مدجّنون طليطليون خلال السنوات الأولى من القرن الرابع عشر.

المعبد ذو بلاطة واحدة (لوحة مجمعة 51: 3) أي أنه صالة كبرى مساحتها 23×9م و 7.50م ارتفاعاً وله نوافذ في القطاعات العليا، ذات عقود انسيابية، مفتوحة ومطموسة بطريقة تبادلية، وإلى حائط المدخل جرت إضافة بلاطة لوضع المنصّة العليا المخصّصة للنساء والتي نراها متكررة في المعبد اليهودي بقرطبة؛ ومصدر البلاطة الواحدة هو صالات الاستقبال في القصور الطليطلية خلال ذلك القرن، ومع هذا يجب أن نقول إن طليطلة كانت توجد فيها كنائس ذات بلاطة واحدة مثل سان نيكولاس وسان بيثنتي؛ وفي طلبيرة هناك كنيسة سان سلبادور



دل أرّابال القديم(أي في الربض القديم)، وكانت كذلك، على ما يبدو، كنيسة سان نيكولاس بمدريد في البداية؛ هناك أيضاً مصلّيات مدجّنة في لاس أويلجاس ببرغش مثل مصلّى سانتياجو، ومصلّى حجري آخر في حصن بربهويجا، أسسه خيمنث دي رادا، إضافة إلى مصلّى آخر للأساقفة الطليطليين في حصن شقورة دي لاسيّرا (جيان). نعود لمعبد الترانستو لنشير إلى البوائك العليا من الداخل لنجد أنها تضم عقوداً كل عقد له سبعة فصوص تضم تحتها عقوداً حدوية حادة (6) وهذه نسخة من المذابح الطليطلية ذات الأصول الموحّدية، وعقود في سان رومان، والعقود التي توجد في بداية سانتا ماريا لابلانكا مع الأعمدة الثنائية لهذه الأخيرة. نجد في هذه المباني زخماً من العناصر الزخرفية غير مسبوق (لوحة مجمعة 51: 5، 6، 7)، حيث نجد أن العقود المفصّصة محاطة بما يشبه سبحة من السعفات المتقاطعة والمزهرة الأمر الذي يشير إلى أنها تستوحي زخارف في القباب المضلعة في المصلّى الملكي بقرطبة، ذي السمة الموحّدية المتقدمة (ق 14)، إذ نجد أن الأوتار، ذات الخطوط المتعددة، في كانات الجمالات المزدوجة في سقف المعبد اليهودي (انظر لوحة مجمعة 77: 6 و 7 الفصل الأول)؛ يلاحظ أيضاً أن طبلات العقود المفصّصة تضم العناصر الزخرفية كافة وعلى رأسها الأشكال الأسطوانية ذات الزخارف الهندسية، مثل التي شهدناها في سانتا ماريا لابلانكا، إلا أن التشبيكات تتسم هذه المرة بأنها أكثر بساطة (لوحة مجمعة 53: 4، 5، 6، 7، 8)؛ وفي الحوائط الجانبية، تحت العقود، هناك أفاريز عريضة فيها مستطيلات وميداليات مفصّصة تحيط بها نقوش عربية من العبارات المعهودة التي تتحدث عن السعادة والنماء، على شاكلة تلك التي رأيناها في كنيسة سان رومان؛ تضم المستطيلات نمطاً متطوراً من الزخارف «الطبيعية»، التي هي من سمات الفن القوطي، وهي عبارة عن أوراق الكرْم أو شجر السنديان ولها أغصان عبارة عن لفائف متوازية (13)، وقد نقلت إلى هنا من القصور الطليطلية ومن torديسياس، وهذا أسلوب له تأثير على الزخارف الجصّية الخاصة بمنصّة السيدات (14).

يتّسم حائط الصدر بأنه حالة خاصة (لوحة مجمعة 52: 1)، إذ توجد فيه ثلاثة قطاعات رأسية كأنها سجادات، وهو نظام ثلاثي، أو نظام حامل الأيقونات، يتوازى مع الواجهة الخارجية لقصر بدرو الأول المدجّن في ألكاثار دي إشبيلية، أو إذا ما شئنا القول، مع حوائط القبة الغرناطية في الغرفة الملكية سانتياجو دومنجو. يلاحظ أن القطاع المركزي يبدأ من ثلاثة عقود صغيرة مفصّصة مصحوبة بنقاط مدبّبة ترجع إلى أصول موحّدية، موجودة في واجهة قصر ألفونسو أونثينو Onceno في توردیسیاس، وهذه العقود تضم أيضاً مجموعة من المعيّنات، أي النمط الموحّدي، وهذا هو الحال الذي نجده في واجهة القصر في بلد الوليد، وتتسم المعيّنات بأنها ذات فن متميز (2) ضمن الزخارف الجصّية الإسبانية والسعفات المزهرة والحلقات المزهرة أيضاً، كل ذلك يجمع بين ما هو موحّدي وما هو نَصْري، لكن البصمة المشتركة طليطلية، وإذا ما غاب شيء فلم يغب إفريز المقربصات، الموجود في الأعلى، ذو الأصول الغرناطية (الغرفة الملكية في سانتو دومنجو ومنزل العملاق في رندة)، والذي كان موجوداً قبل ذلك في مصلّى بلين دي لوس كومندادورس دي سانتياجو دي طليطلة (1242م) وكذا في صحن دير كونثبثيون فرانثيسكا؛ أما القطاعات الجانبية فهي مغطاة باللفائف، وفي داخلها نجد نوعاً من الكيزان جاءت من القصور الطليطلية، ويلاحظ أن بداياتها في الزخارف الجصّية في صحن دير سان فرانثيسكو في لاس أويلجاس دي برغش؛ وخلافاً لما عليه المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا، نجد الترانستو يضم نقوشاً كتابية، رغم أنها من النوع المألوف، سواء كانت عربية أم عبرية، وأحد



هذه النقوش يتّسم بتطوره أما الثاني فنجده في حلقات، وتسيطر عبارات السعادة والنماء على هذه النصوص. أما في منصة النساء فنجد لفظة «المُلْك» وعبارة «الحمد لله» (لوحة مجمعة 53: 9، 10)، وهذا كله منبثق من الزخارف الجصّية في لاس أويلجاس ببرغش وفي صالة القصر الأسقفي في قونقة، التي ترجع إلى القرن الثالث عشر. وفي منتصف السقف نجد عبارة تتحدث عن الصحة والعافية والشرف والسعادة وأن «الملك لله والحمد له»، وهذا ما نجده في قونقة وكنيسة سانتياجو دل أرّابال، وكذلك في توردیسياس. عند المدخل إلى مقصورة النساء نجد نصاً كتابياً آخر غير مكتمل، ينتهي بلفظة «الله» (1)؛ وهذه النقوش الكتابية نراها أيضاً في المعبد اليهودي بقرطبة.

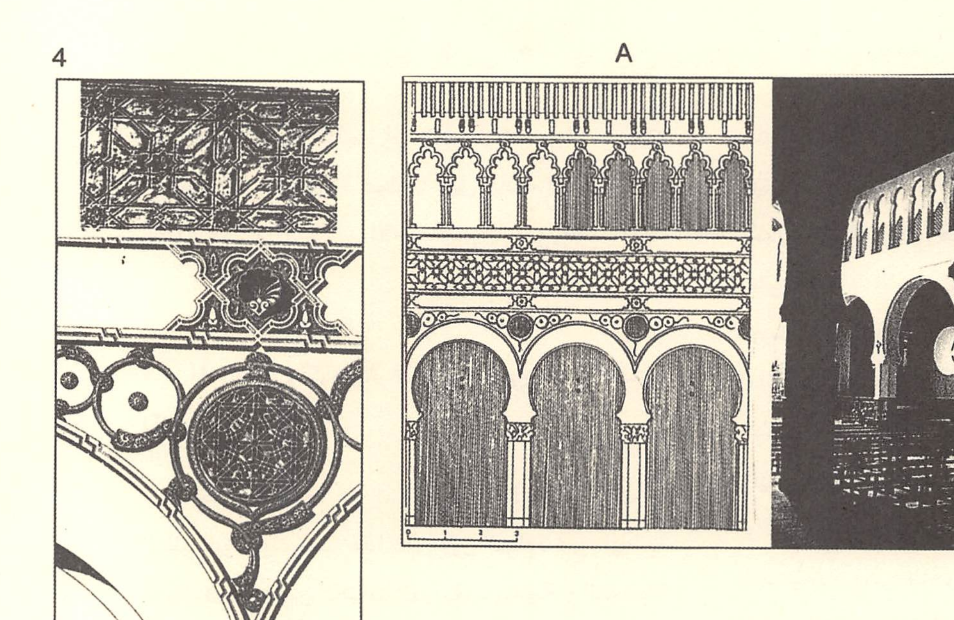
يقدم لنا هذا الفن الذي يتّسم بالثراء، بالمقارنة بما هو موحّدي، ونَصْري في غرناطة، وهو منفذ بطريقة طليطلية، مجموعة من الموضوعات ذات الطابع الموحّدي أكثر من الغرناطي مع تجديدات طليطلية في الزخرفة الطبيعية، كان المعبد يميل إلى كونه قصراً عن كونه دار عبادة، وكأنه دار عبادة أو مصلّى ملحقاً بقصر مفترض لصموئيل ليفي أبي العافية، مؤسس المعبد، تحت رعاية الملك السيد بدرو الأول، إذ نرى إشارات تمجيد له في الزخارف الجصّية، من تروس وحصون وأسود متوثبة في الزخارف الجصّية ورموز بدون تتويج، لدرجة أن الملك إنريكي الثاني قد أضاف التاج في الشعار الملكي نفسه ابتداء من قصر توردیسياس ومن المصلّى الملكي بقرطبة؛ ولا نجد هنا ترس الجماعة التي أقرّها ألفونسو الحادي عشر، وهو ترس متكرر في القصر الإشبيلي لبدرو الأول؛ ويمكن القول إن هذا المعبد شيد عام 1357م سابقاً في هذا القصر الإشبيلي (1364م)، لكن يسبقهما معاً قصر توردیسياس (1344م)، وبهذا المثال الفريد يمكن القول بانتهاء خط الفن الديني المدجّن في طليطلة، لكن دون أن نعرف على وجه اليقين، فيما إذا كان قد شارك فيه عرفاء عبريون، وهذا يعود بنا إلى زمن العصر الأول للفن المدجّن الذي نسبناه، مع بعض التحفظات، إلى الأيدي العاملة المستعربة التي تحالفت مع الأيدي المدجَّنة؛ ولا زال أمر تحديد التوجهات الفنية حسب الإثنيات في حاجة إلى البحث، غير أن ما يبدو مؤكداً هو أنه رغم وجود «الفن العربي الجديد» المستورد، نجد أن طليطلة قد اكتفت بما لديها لتخرج علينا بأعمال خاصة بها دون الحاجة إلى التفكير في أيد عاملة مستوردة، لكنها أيد أمكن التعرف على وجودها من طريق كل من تورس بالباس وأوكانيا خيمنث في الزخارف الجصّية في لاس أويلجاس ببرغش، وربما أيضاً في الزخارف الجصّية في القصر الأسقفي بطليطلة. ويلاحظ أن النظرية القائلة إن المعبد كان عبارة عن مصلّى لقصر مفترض تتناقض مع حجم دار العبادة، وهو عندي يبدو كصالة احتفالات، من الناحية الرمزية، مثل صالات الاحتفالات الضخمة التي نجدها في قصور ورشة المورو، و ميسا، إضافة إلى صالونات أخرى، تتسم بالفخامة، خلال القرنين الخامس عشر والثالث عشر وترتبط بالعمارة الطليطلية؛ هنا تكفي المقارنة بين مساحات هذه وتلك، ففي المعبد اليهودي هي 23×7.50م، وفي ورشة المورو 16.10×7.50م، ومنزل أو قصر ميسا 19.12× 7م، وفي القصر الأسقفي في قونقة نجد الصالون 24.40×7.70م. هناك صالونات في الجامعة التي شيد مبناها الكاردينال ثيسنيروس في ألكالا دي إينارس ومساحاتها على النحو التالي: مصلّى سان إلدفونسو 27×9.42م، وصالة الاحتفالات 19.25×11.27م؛ في المدينة نفسها نجد صالون اجتماعات الأساقفة في القصر الأسقفي، 45.50×8.50م. وهنا نقول إن كل هذه الصالات، بما فيها صالة معبد الترانستو، يصعب أن نحدد فيها عدد المقاعد في المتر المربع ومع هذا يمكن القول إنها تصل في المتوسط إلى 50 مقعداً، وعلى هذا فإن ذلك يمكن أن يكون عدد العبريين، أو أكثر، من الذين يؤمون المعبد الطليطلي، ومع هذا يرى

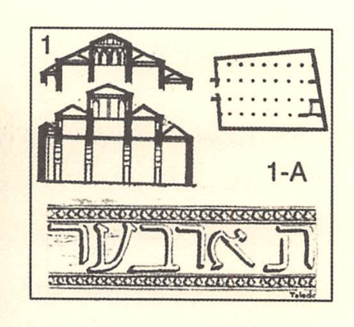


المؤرخ خوليو جونثاليث إن المعبد يتّسم بأن عمارته دعائية وليست عمارة عملية، فهل كانت الصالة شبه خاوية على عروشها في الاحتفاليات الرسمية؟

9 - النقوش الكتابية العربية في دور العبادة المدجَّنة:

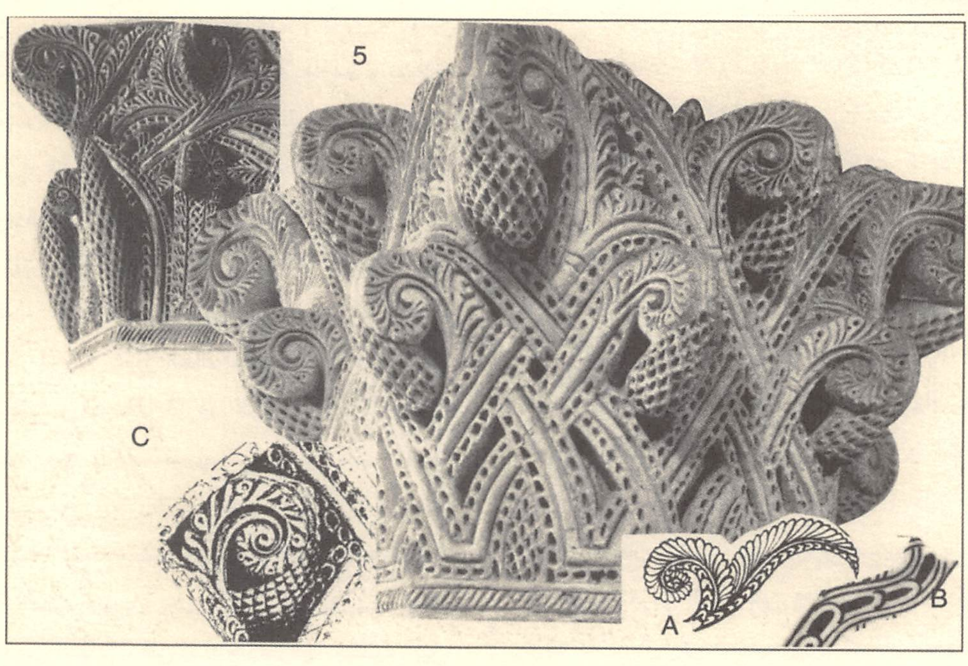
يتجلى تأثير ما هو إسلامي في العمارة المدجَّنة الطليطلية، وينسحب هذا على دور العبادة في الهضبة العليا، في النقوش الكتابية العربية المدهونة أو المنحوتة في الجصّ وخشب الأسقف والأبواب، ونادراً ما نراها في الحجر، ومن أمثلة ذلك سانتا ماريا دي أتينثا (وادي الحجارة)، اتخذ الملوك والأساقفة والنبلاء هذه النقوش الكتابية التي تدعو إلى الرحمة والمغفرة والتي كانت توجد في المساجد والقصور العربية، في قصورهم الجديدة وفي العمارة الدينية، ومن الحالات المشابهة لهذا ما نجده في الفن النورماندي Siculo-normando في صقلية. إنها نقوش تنتقل من مسرح لآخر دون أن تكون هناك سابقة تتمثل في نقوش كتابية قوطية،و هذه الزخارف الرائعة على الحوائط هي واحدة من الخصوصيات العربية؛ يظهر لفظ الجلالة في دور العبادة المسيحية واليهودية وكذلك في الأقمشة المخصصة للموتى (الأكفان) وملابس الأساقفة (لاس أويلجاس دي برغش)، ويلاحظ أيضاً وجود نوع من التبادل، في نماذج زخرفية جصّية، بين لفظ الجلالة ولفظة Deus بالقوطية في الإطار الأيقوني نفسه (زخارف جصّية في حصن مدينة بومار). ومن البدهي أنه من المستحيل أن نجد عكس ذلك في المساجد والقصور العربية في أزمنة أخرى، اللهم إلا باستثناء لفظة Jesus، (المسيح أو، Maria مريم في بعض زخارف المساجد الجزائرية أو المغربية في مرحلة متقدمة، وكان الأكليروس على وعي تام بما يفعل. وكان الأساقفة، إزاء هذا، يغضون الطرف، وربما كانوا يميلون الى ذلك أو قد اعتادوا على الثقافة العربية ابتداء من الأسقف خيمنث دي رادا الرجل الذي كان شديد التسامح في هذا السياق، والشيء نفسه ينطبق على قصره الأسقفي وعلى لاس أويلجاس ببرغش، حيث نجد نقوشاً كتابية عربية كوفية، وذات خطوط مائلة حيث لفظة الجلالة هي التي تحتل الصدارة؛ هذا الانصياع، أو الاهتمام بثقافة المهزوم ينبغي أن ننظر إليها في إطار تحديد ماهية الفن المدجّن: أي الفن والإثنية أو «الدين» الإسلامي الذي ظل في الأراضي المسيحية، وهي ظاهرة تمثل التعايش أو التسامح نراها تطل علينا في الخطاب المعماري والزخرفي على مدار فصول هذا الكتاب. هناك تنويهات ذات طابع تقني أو يدوي هي أن هذه التعبيرات كانت لصيقة بالأيدي العاملة الإسلامية الخاضعة للمسيحيين، وهي أيد ظلت تمارس الفن الذي كان عليه سابقوهم، ومن هذا نفهم أن من نفذوا الزخارف الجصّية والخشبية من المؤكد أنهم من المورو؛ ولنترك الإنشاءات جانباً، حيث هناك تبادل بين أيد عاملة وأخرى، مسيحية ومسلمة، لنقول إنه كان من المعتاد، ابتداء من القرن الرابع عشر على الأقل، أن تكون الزخارف الجصّية والأخشاب من الحقول التي تقتصر على المسلمين، أو الشيء نفسه وهو أن الزخارف في الداخل، التي اتسمت بالاتساق، خلال القرون اللاحقة على الغزو المسيحي، والتي تحمل الأسلوب العربي المرابطي، والموحّدي والنّصري، غير قابلة للانتقال إلى المسيحيين. كما أن تنفيذ النقوش الكتابية العربية أو «الفن العربي الجديد» يمكن أن يتّسم ببعض العقبات الفنية رغم أن المهم هو قيام الفنانين بنقل بعض الشعارات والعبارات التي كانت في العصر العربي وكرروها، ولكن دون النظر إلى البعد الخاص بإطراء الحاكم اللهم إلا بعض العبارات التي نجدها في ألكاثار دي إشبيلية الخاص بالملك بدرو الأول، إذ نجد اسمه في سياق نقوش كتابية غرناطية أو نصرية. كما نجد أن أمادور دي لوس ريوس قد قرأ نصاً عربياً

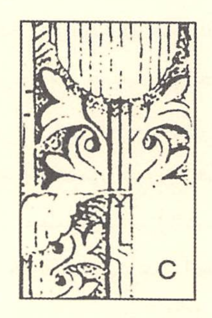


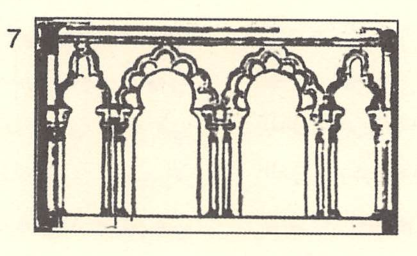


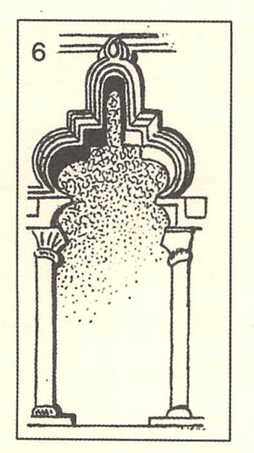


4-1



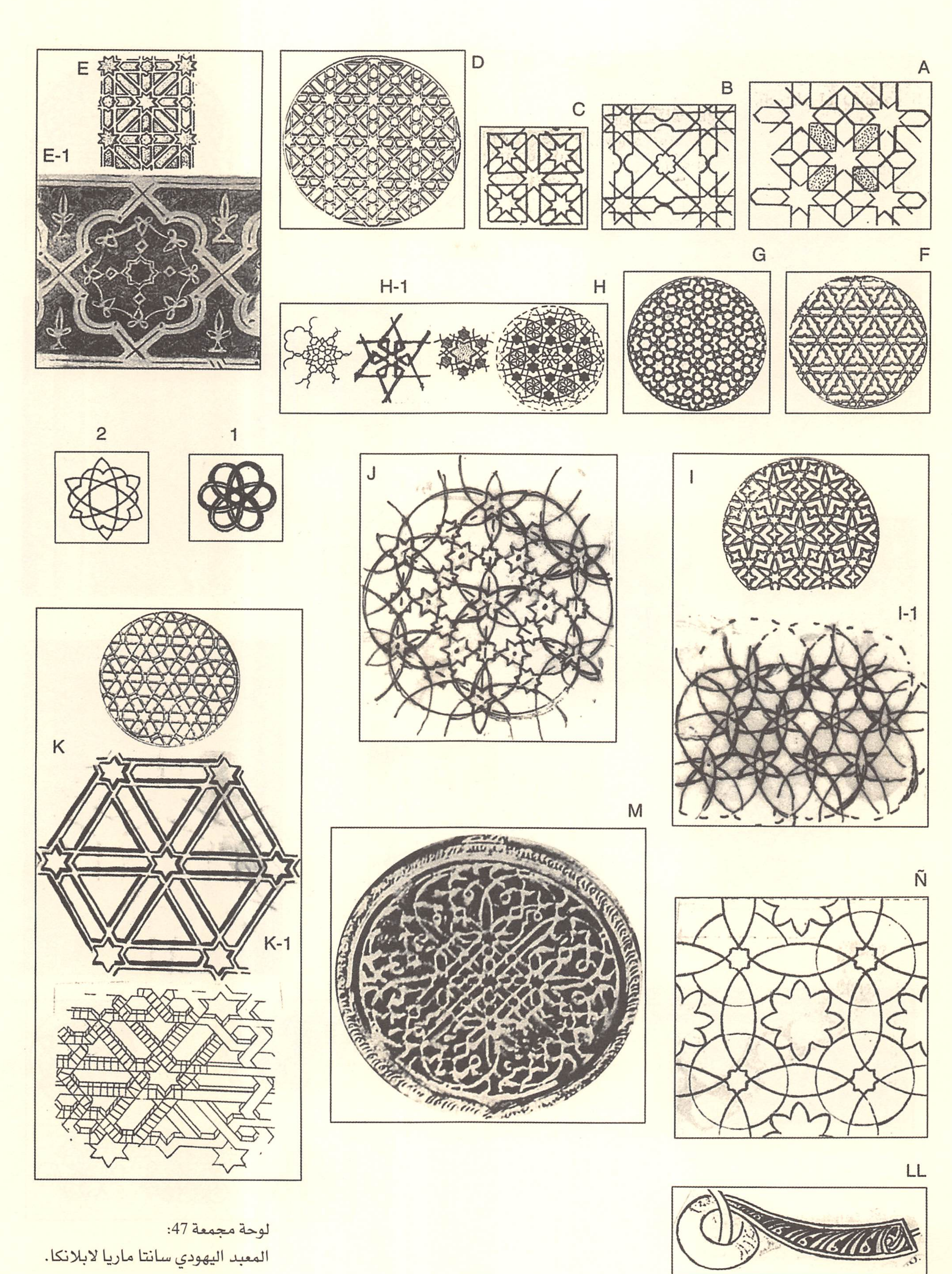






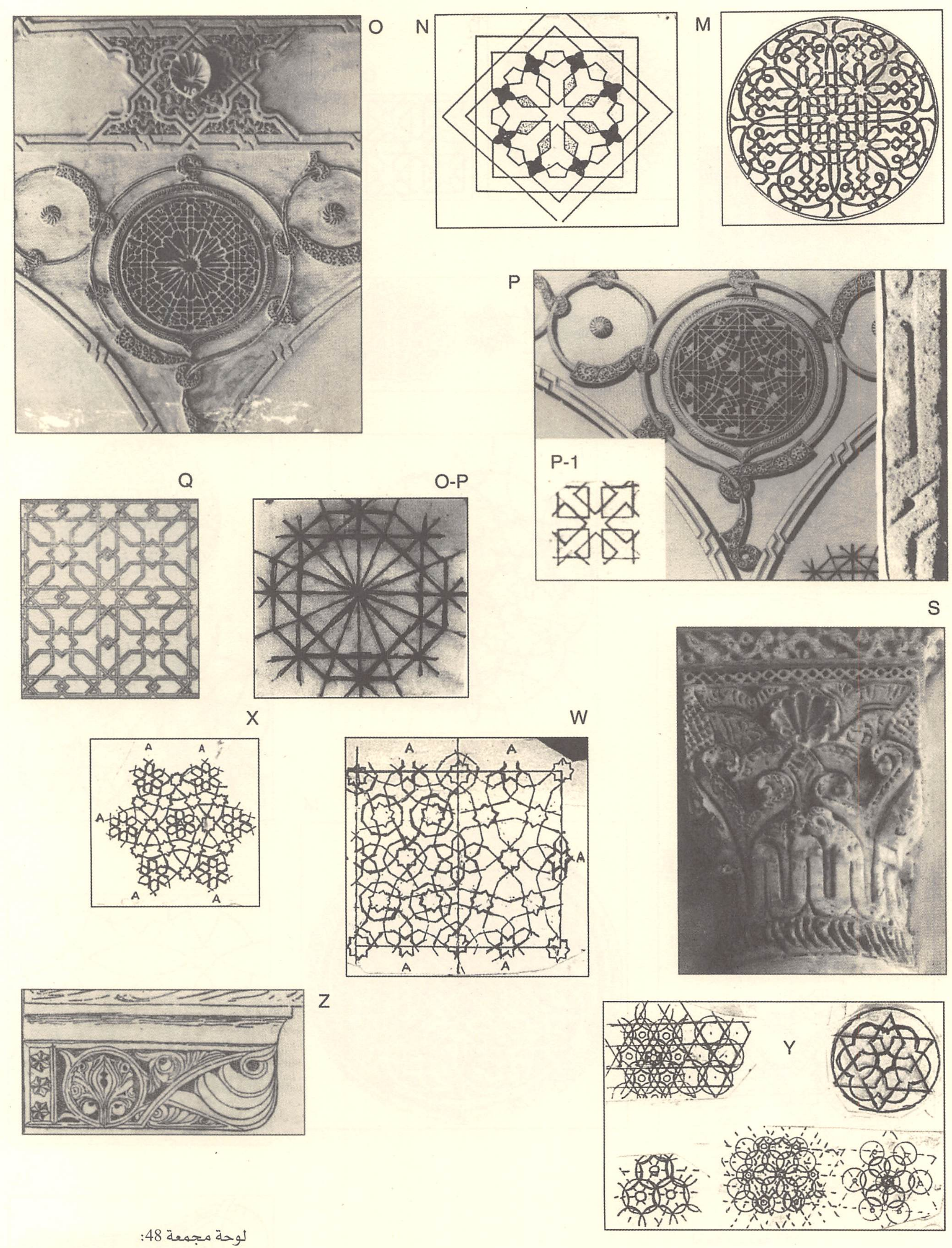
لوحة مجمعة 46:

المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا.



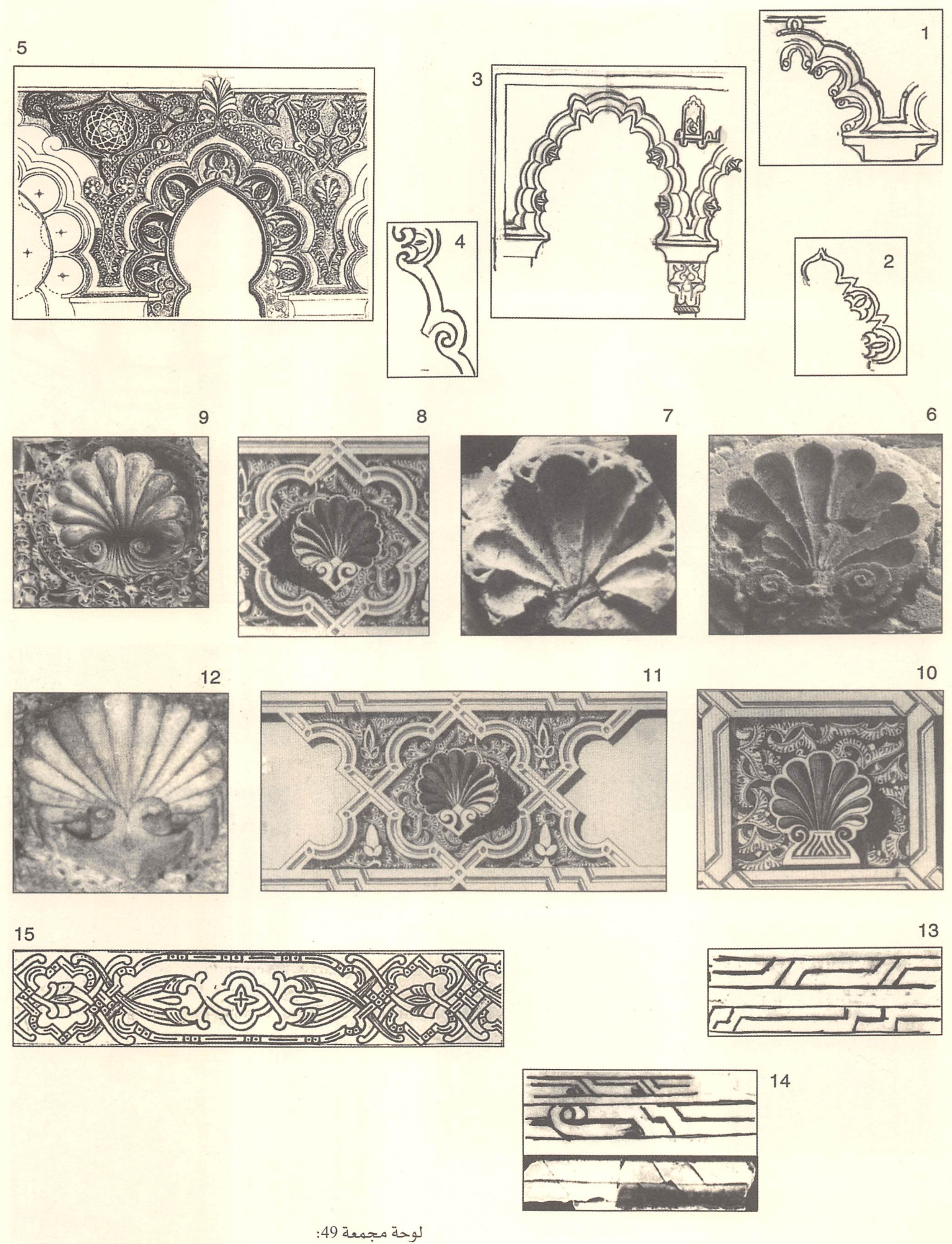
لوحة مجمعة 47:

المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا.



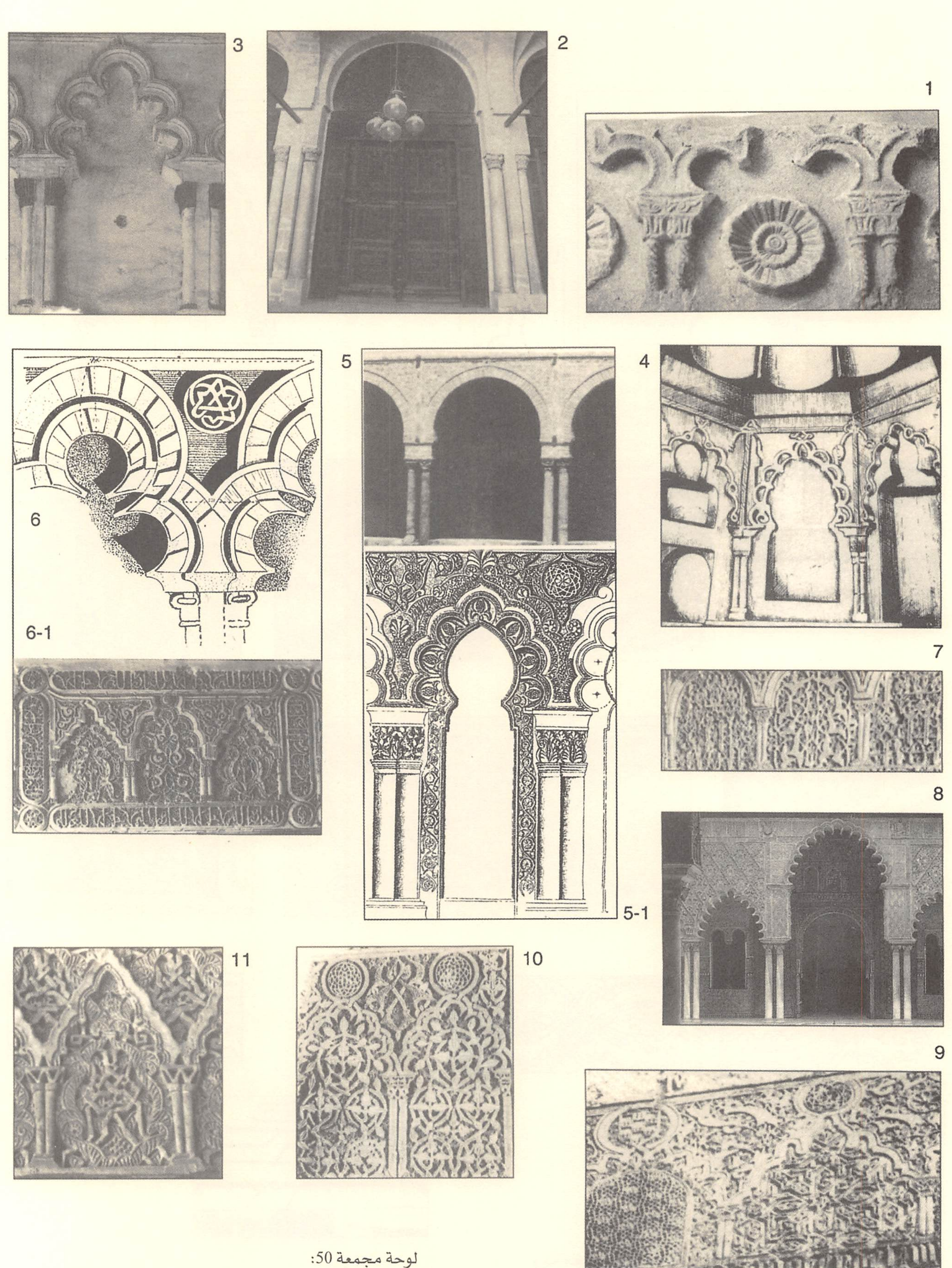
لوحة مجمعة 48:

المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا.



لوحة مجمعة 49:

المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا. توازيات. ونماذج سابقة.



لوحة مجمعة 50:

المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا. توازيات. ونماذج سابقة.

جصياً في القصر المسمى كونت استبان بطليطلة (ق 15-16): «القديسة مريم هي مرشدي». نجد أيضاً أن الفن المدجّن الإشبيلي قد شهد استمراراً للنقوش الكتابية الموحّدية التي لم يطرأ عليها إلا تغيير ضئيل، وقد درسها أوكانيا خيمنث في صالة العدل في ألكاثار، ثم نجدها في الزخارف الجصّية في قصر بدرو الأول، ومنزل أوليا وقصر آل قرطبة في استجة. في قرطبة هناك بعض الزخارف الجصّية في المصلّى الملكي بالمسجد الجامع؛ وخلال عصر كل من الملك ألفونسو الثامن وفرناندو الثالث وألفونسو الحادي عشر وبدرو الأول وإنريكي الثاني، نجد نقوشاً كتابية عربية في القصور والمصلّيات تعكس تشابكاً بين النقوش الكتابية الأندلسية والطليطلية؛ غير أن ما حدث في أرغن كان العكس، فرغم كثرة المنشآت المدجَّنة لا نجد إلا القليل من النقوش الكتابية العربية، والشيء نفسه، أو أقل منه، نجده في الفن المدجّن الإشبيلي.

تضم دهانات ورسومات كنيسة سان رومان نقشاً كتابياً عربياً يتحدث عن السعادة والنماء مثل تلك العبارات التي شهدناها في الزخارف الجصّية في صحن دير سان فرناندو في لاس أويلجاس ببرغش؛ والشيء نفسه نجده في سقف كنيسة سان خوان دي أوكانيا ولكن دون أن نلحظ في الأولى والثانية وجود لفظ الجلالة، ولو أننا نجده، أي لفظ الجلالة، في أنماط مختلفة في الصحن المذكور ببرغش، وهي نقوش كتابية تسير على الأسلوب والمحتوى الذي نجده في الزخارف الجصّية المرابطية في مسجد القرويين بفاس، وهي الحالة نفسها التي نجدها في الزخارف الجصّية في متحف الآثار بطليطلة، التي ترجع، في رأي جومث مورينو، إلى القصر الأسقفي بطليطلة، في زمن الأسقف خيمنث دي رادا؛ نواصل رؤية هذه النقوش الكتابية في صحن دير كونثبثيون فرانثيسكا الطليطلي، ومصلّى سانتياجو في دير لاس أويلجاس ببرغش؛ وفي طليطلة نفسها نراها في أسقف سانتياجو دل أرّابال وفي المعبد اليهودي الترانستو؛ في هذا المعبد الأخير نجد تعايشاً بين لفظ الجلالة ويهوا Jehova بالأحرف العبرية لهذا الأخير؛ ونشهدها في غرفة حفظ المقدسات في كنيسة سان خوستو بطليطلة؛ وفي إيسكاس Illescas (طليطلة)، نجد زخرفة جصّية لشاهد قبر. أشرت قبل ذلك إلى نقش كتابي عربي على الحجر في باب كنيسة سانتا ماريا دي أتينثا إلى جوار نقش كتابي قوطي يتحدث عن تكريس الكنيسة عام 1122م في عصر ألفونسو الأول، ويتحدث النص الكوفي عن أن «البقاء لله»، وفي كنيسة سان سلبادور دي لاس أويلجاس ببرغش نجد نقوشاً كتابية عربية بالخط الكوفي تتحدث عن السعادة والنماء، وأن «الله خلق الأرض والعالمين» و «الحمد لله الذي خلق كل شيء». في أرغن أجد أن السقف الرائع لكنيسة سانتا ماريا دي ميديا بيّا في تروال، يضم نقشاً كوفياً بالخط المزهر عبارة عن لفظ الجلالة، كما نجد أيضاً في مصلّى سان بارتولوميه دي قرطبة؛ وفي الصالون الذي يحتمل أنه صالون مجمع الأساقفة في القصر الأسقفي في قونقة نجد لفظ الجلالة منقوشاً على النهج الذي نراه في سقف سان ميان في شيقوبية، وفي سقف كنيسة دير سانتا كلارا لاريال بطليطلة. وورد في الجزء الثالث من هذه السلسلة التي كتبتها بعنوان **«العمارة في الأندلس: عمارة القصور»** مجموعة من النقوش الكتابية العربية والمدجَّنة أقدم بعضاً منها من تلك التي نجدها في مباني دينية (لوحة مجمعة 53-1): لفظ الجلالة منقوشاً على الحجر في مدينة الزهراء (ق 10)، 2: صالون القصر الأسقفي في قونقة؛ 3-4: لاس أويلجاس ببرغش؛ 5-، 6: مصلّى سانتياجو في لاس أويلجاس ببرغش؛ 7: سقف كنيسة سانتا ماريا في تروال؛ 8: خشب طليطلي، 9: عبارة تشير إلى النماء والسعادة، في طليطلة؛ كنيسة سان رومان وكنيسة أوكانيا وكنيسة سانتياجو دل أرّابال والمعبد اليهودي الترانستو، ودير سان كليمنتي؛ 10: عبارة «الحمد لله على نعمه» نجدها في إشبيلية وطليطلة؛ 11، 13:



المصلّى الملكي بقرطبة؛ 12: مصلّى سان بارتولوميه بقرطبة؛ 14: من الحجر في واجهة كنيسة سانتا ماريا دي أتينثا (وادي الحجارة)، هذا الولع بالنقوش الكتابية الثنائية اللغة يوازي الثلاثية اللغوية (العربية واللاتينية واليونانية) التي نراها في نقوش في البلاط النورماندي في باليرمو، حيث نجد نقوشاً كتابية عربية حصرياً في المصلّى الملكي أو في الشريط العلوي في القصر المسمى القبة أو قصر زيزة.

10 - فن التصوير العربي في دور العبادة والمصلّيات المسيحية:

كان من سمات الفن الإسلامي عدم تصوير أي شكل إنساني أو حيواني، وقد فرض هذا الاتجاه نفسه في المشرق ابتداء من القرن السابع، غير أن الفن المدجّن، في الكنائس والمصلّيات، أخذ يقبل بمبدأ التصوير بشكل تدريجي، وكان الاتجاه هو تصوير الحيوانات بشكل رمزي أو مستتر، وينطبق هذا على حقل الزخرفة الجصّية والخشبية والحجرية، وهنا نرى حيوانات خرافية رومانية وعربية متداخلة فيما بينها، غير أن المدلول يتّسم بأنه غريب في معظم الحالات، ومن الأمثلة الدالة على ذلك ما نجده في صحن سان فرناندو بدير لاس أويلجاس ببرغش بقبابه المليئة بالأشكال العربية المسيحية؛ كذلك الأمر في كنيسة سان رومان الطليطلية التي يجب أن نتناولها على أنها «المصلّى الملكي في باليرمو»، حيث تتلاقى أيقونات القديسين، بأسلوب روماني، وطيور ذات نمطية تتعلق بالفن الإسلامي، وحروف عربية، وهذه الأخيرة تعتبر امتداداً للزخارف الجصّية التي أشرنا إليها في لاس أويلجاس؛ ولم يكد النموذج الذي نجده في سان رومان يجد صدى في باقي دور العبادة الطليطلية الأخرى، ويسري ذلك على الفن المدجّن في أرغن؛ ومع انتهاء القرن الخامس عشر، وعلى مدار النصف الأول من القرن التالي، نجد بعض الأسقف الخشبية لكنائس، في الهضبة الشمالية الملحقة، وبها بعض الأشكال الحية المرسومة وهي عبارة عن أيقونات تعكس ما في القصور أو منازل النبلاء الإشبيليين والطليطليين خلال القرن الرابع عشر، وهي الأشكال التي تمكنت من الاستقرار داخل قصر بهو الأسود بالحمراء. غير أن هذا الموضوع يتّسم بعدم الاتساق، ونرى تنويعته في بعض الأعمال التي تضمها اللوحة المجمعة 53-2؛ وابتداء من رقم 1، من العاج الذي يرجع لعصر الخلافة، إذ نجد الطواويس متقاطعة الأعناق، نلاحظ وجود أشكال مسيحية أو مدجّنة، 2: من الحجر، في كاتدرائية بلاسنثيا؛ 3: من زخرفة جصّية في كنيسة سانتا ماريا دي إيّسكاس (طليطلة)، 4-5: تاج من سانتا ماريا دي مونتورو (قرطبة)؛ 7: دهان لسقف سانتا ماريا دي تروال؛ 8: من كمرة فى كاتدرائية سلمنقة القديمة، 9: من ضريح في كنيسة كريستو دي ثسنيروس (بالنسيا)؛ هناك أيضاً موضوع الغزلان المكونة من ثنائيات 1 - 6، من العاج العربي، متحف اللوفر، حيث تتكرر في الواجهة الحجرية لكنيسة ماجدالينا في تطيلة (نابارّة)، 6: زوج من الطيور، من أصول عربية، نراه في بعض الأخشاب المدجَّنة المدهونة، وهي طليطلية على ما يبدو، في متحف قطالونيا 10؛ وفي الكاتدرائية القديمة بسلمنقة حيث نجد كمرات تضم الموضوع رقم 16، الذي يتكرر في الأخشاب الطليطلية التي ظهرت في حارة اليهود. أما بالنسبة للأسد الرابض يجدر أن نبرز الأشكال التي نجدها في التوابيت الحجرية في لاس أويلجاس ببرغش 14؛ ومن طليطلة نجد رقم 11 من الجصّ، أما رقم 12 فهو في الجزء العلوي للمصلّى الملكي بقرطبة، ورقم 15 من كرسي نصْري أو مدجّن في كورس سانتا كلارا دي موجير (ويلبة)، أضف إلى ذلك رقم 13 في واجهة حجرية لكنيسة إشبيلية.



ملحق: عقود العمارة الإسبانية الإسلامية والمدجَّنة:

الأصول والتطور:

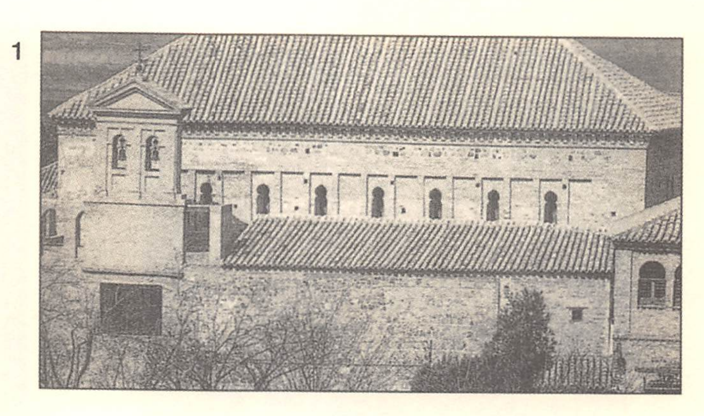
يشعر المرء بالدهشة لعدم وجود دراسة خاصة بالعقود العتيقة أو الزخرفية في الفن المدجّن، إذ بدون ذلك يصبح من المستحيل أن ننجح في الحكم على تطورات هذا الفن ومراحله في مختلف المستويات الإقليمية، وليس حقيقة القول بأن العقود، بصفتها موروثاً من العمارة الإسلامية، جرى رسمها وتوزيعها على الآثار المدجَّنة حسبما اتفق، دون نظام متبع أو خطة موضوعة سلفاً، في المذبح أو في الحوائط المستقيمة الخطوط والأبراج. وقد تحدثت عن هذا الموضوع في الفصل الأول أشرت إلى أن من بين الفنون الإقليمية المدجَّنة لم يصلنا إلا ما في إقليم أرغن وفيه عدد قليل من العقود المرسومة على الطريقة الإسلامية؛ وعكس ذلك هو ما نجده في طليطلة حيث فيها الوفرة والتنوع سواء كانت العقود راجعة إلى موروث محلي أو من أصول موحّدية؛ كما أن أرض إقليم الأندلس اعتباراً من عام 1248م كانت ترزح تحت شعاع التأثير القادم من المسجد الموحّدي الجامع في إشبيلية مع الخيرالدا كرمز لها، وهنا نجد أن إشبيلية تمتلئ بالمباني المدجَّنة المصحوبة بالعقود المتنوعة، وأصبح لها تأثير لم تفلت منه العمارة الطيطلية ابتداء من نهاية النصف الثاني من القرن الثاني عشر. إنه «الفن العربي الجديد» الطليطلي الذي تحدثت عنه كثيراً في الصفحات السابقة، وتبدّت عقود الخيرالدا وعقود منارات المساجد الكبرى مثل مسجد حسّان بالرباط ومنارة مسجد الكتبية بمراكش وقد أعيرت إلى كافة المباني الطليطلية على قدم وساق مع الموروث العربي المحلي، وعلى هذا فعندما نحدد ماهية الفن المدجّن القشتالي علينا أن نعطي أولوية للعقود التي جاءت من المصلّيات الإسلامية ومن مآذنها التي جرت إقامة الأبراج على شاكلتها، والواجهات التي على شاكلة واجهات المساجد الكبرى التي كانت في الأزمنة الخوالي، مع إضافة الأعمدة المشيدة أو الأكتاف في الأطراف تتوجها الكوابيل modillones ذات الموروث الموحّدي، إضافة الى أشرطة من العقود المزدوجة، الحدوية والمفصّصة، الداخلة في المذابح الرومانية المشيدة من الآجرّ وكأنها جواهر تتلألأ مأخوذة من «الفن العربي الجديد» الصالح للتصدير إلى أرجاء الهضبة العليا كافة. أفسح العقد الحدوي الكلاسيكي العربي المكان للعقد الحدوي الحاد وللعقد المفصّص المكون من ثلاثة وخمسة فصوص محلية، مجدداً بالفصوص السبعة والتسعة وما هو أكثر من ذلك، وتقوم هذه بدور الإحاطة بالعقود الحدوية الحادة، مع إمكانية وجود حدائر لها جميعها على المستوى نفسه، على الطريقة الموحّدية، وذلك أمام العقود المتراكبة القديمة ذات الحدائر التي تقع على مستوى مختلف؛ وفي كثير من الأحيان نجد العقود (نموذج ذلك هو إقليم الأندلس بالكامل) تبدو نماذج عربية منعزلة في كنائس مسيحية بالكامل، ويرى بعض الباحثين أن وجود هذه العقود ليس كافياً لتصنيف الكنيسة على أنها مدجّنة، وهذا كله عكس ما نجده في طليطلة وأجوارها القشتالية، حيث نجد أن تخطيط الكنيسة عبارة عن هجين يضم الكثير من العناصر العربية مقارنة بالمسيحية، ويصبح العقد الحدوي ووجوده الطويل والممتد خير دليل على هذا. وقد أدى أفول استخدام العقود العربية في أرغن إلى التقليل من قيمة الفن المدجّن في هذا الإقليم رغم أنها تضم الموضوعات الهندسية التي تغطي الأبراج والمذابح والواجهات؛ قمت بجمع العقود العربية والمدجَّنة، غير أنني يجب أن أشير إلى أن ما جمعته ليس استقصائياً، بل هو مؤشر مهم من حيث تحديد الأصول والمصادر، وكتكملة لهذا نجد الدراسات الخاصة بكل مسجد ودار عبادة مدجّنة، إضافة الى البند الخاص بالمسجد الجامع في إشبيلية ومساجد أخرى في المحافظات سوف أقوم بتحليلها كختام للعمارة الدينية.

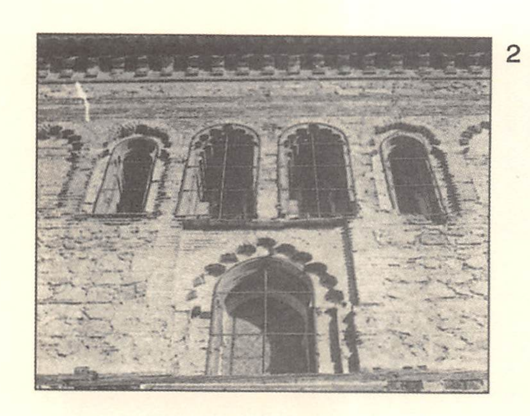


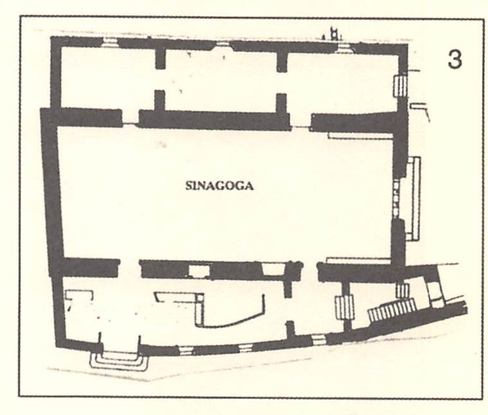
لوحة مجمعة 54: عقود حدوية كلاسيكية أو عقد قوطي؛ 1، 2: باب سان استبان في المسجد الجامع بقرطبة، 3: عقد الكنيسة المستعربة سان ثبريان دي ماثوتي؛ 4: عقود برج كنيسة سان نيكولاس بمدريد؛ 5: من باب مسجد جامع في سوسة (تونس)، 6: من باب السور العربي ماكيدا (طليطلة) الذي يرجع لعصر الخلافة؛ 7: من مسجد الباب المردوم بطليطلة؛ 8: من جسر القنطرة بطليطلة؛ 9: باب بيساجرا القديم بطليطلة؛ 9-1: عقود في منزل سانتا كلارا لاريال (طليطلة) المدجّن؛ 10: عقود في قصر ملوك الطوائف في طليطلة، 11: عقد المنزل العربي الكائن في شارع بولاس بيخاس (طليطلة)؛ 12: نافذة في الأبراج الطليطلية: سانتياجو دل أرّابال وسان بارتولوميه دي طليطلة، 13: نافذة طليطلية أخرى في برج سان أندرس؛ 14: نافذة في الخيرالدا، إشبيلية؛ 15: نافذة مطموسة في منارة محراب مسجد تنمال الموحّدي، 16: نمط من مذبح الكنائس في شمال قشتالة؛ 18: مذبح كنيسة سانتا ليوكاديا بطليطلة، 19: مذبح سانتا ماريا دي لابيجا (بالنسيا)، عام 1208م؛ 20، 21، 22: كنائس مدجّنة طليطلية ترجع إلى القرن الثالث عشر، 23: كنيسة سان ميجل دي بيّالون.

لوحة مجمعة 55 ولوحة 56: عقود حدوية ومفصّصة متقاطعة، 1: الأصول، كتلة حجرية قوطية في الموناسيد (طليطلة)، 2: عقد في قصر أشير الزيدي (الجزائر) (أ. ليزن)، 3: من بركة قرطبية في مزرعة كانيتو رويث، 4: مسجد جامع في قرطبة، النصف الثاني من القرن العاشر، 5: من المسجد نفسه والتاريخ نفسه، 6: مسجد الباب المردوم بطليطلة؛ 7: تقليد أثناء عملية ترميم واجهة الجعفرية بسرقسطة، 8: واجهة مصلّى في الجعفرية (إيورت)؛ 9: منكب قبة الباروديين المرابطي بمراكش، 10: الأفريز العلوي للطابق الأول لمنارة الكتبية؛ 11: الأفريز نفسه في الخيرالدا؛ 12: باب الدخول إلى صحن مونتريّا في القصر المدجّن في ألكاثار دي إشبيلية؛ 13: الجزء العلوي لمنارة أرشيث في ملقة، 14: المصلّى الملكي في قرطبة؛ 15: القطاع الخارجي للقبة الذهبية في قصور تورديسياس؛ 16: صالة العدل في ألكاثار دي إشبيلية؛ 17، 18: باب الشمس في طليطلة؛ 19: كنيسة سانتا في Fe،لوس كومندادورس دي سانتياجو، طليطلة، نجده متكرراً في مذبح سان سلبادور في طلبيرة؛ 20: برج أوتيبو الأرغني؛ 21: واجهة سان ماركوس في إشبيلية، 22: بائكة ظهرت في حائط بلدية طليطلة؛ 23: كنيسة سان بدرو في ويلبة، 24: كنيسة سانتارباس (بلد الوليد)؛ 25: المصلّى الذهبي في قصور تورديسياس؛ 26: نافذة في قصر آل قرطبة في استجة؛ 27: عقود حجرية في صحن سان خوان دي دويرو (صوريا)، (ق 12)؛ 28: الطابق العلوي للبرج إسبانتايّروس الموحّدي في قصبة بطليوس. وبالنسبة للعقود المتقاطعة انظر الفصل الثاني (لوحة مجمعة 58 a،b).

لوحة مجمعة 57: عقود حدوية حادة: 1: واجهة المسجد الجامع بقرطبة، توسعة المنصور بن أبي عامر، 2: المسجد الجامع بالقيروان، 1 - 2: منارة مسجد القباب الأربع، إشبيلية، 3: الخيرالدا، 4: مسجد مرتولة الموحّدي (البرتغال)؛ 5، 6: مسجد الكتبية بمراكش؛ 7: باب سور لبلة، 8: الطابق الثاني في برج الذهب بإشبيلية، 9: جب غرناطي، 11: نافذة مقر قصر ألكاثار المسيحي بقرطبة، 12: باب حصن خيمينا في لافرونتيرا (قادش)؛ 13: عقود طليطلية متقاطعة، 14: باب بيساجرا القديم بطليطلة، 15: نموذج لعقود طليطلية مدجّنة، برج كونثبثيون فرنثيسكا؛ 16: مذابح طليطلية؛ 17: مسجد سان سلبادور بغرناطة، 18: وادي الكنار (إشبيلية)، كنيسة سانتا ماريا؛ 19: من البرج المدجّن سانتا ماريا دي أوكانيا (طليطلة)، 20: معبد سان بدرو في بريهويجا (وادي الحجارة)؛ 21: أبراج

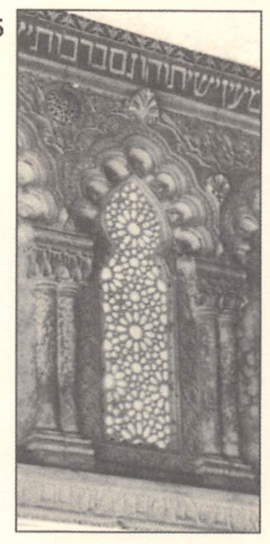

1

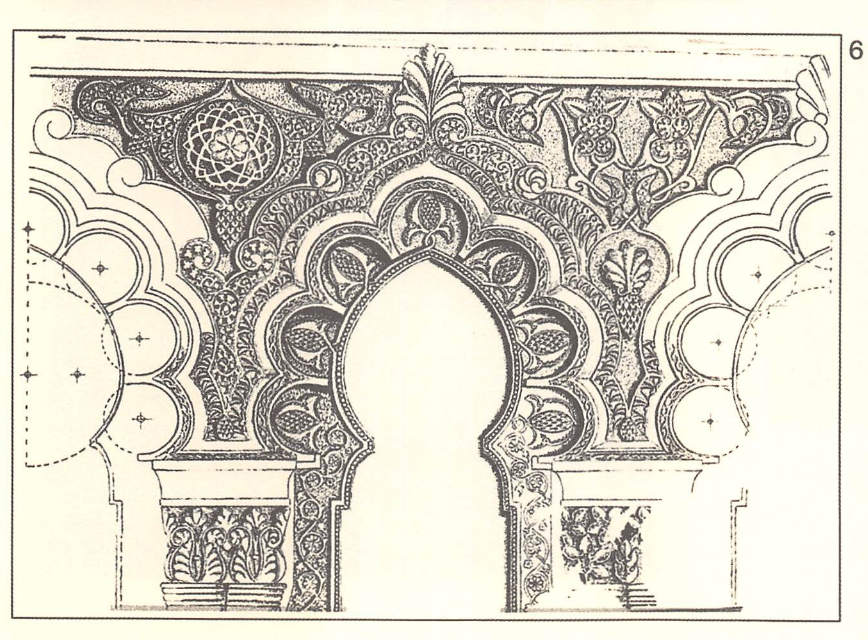

2

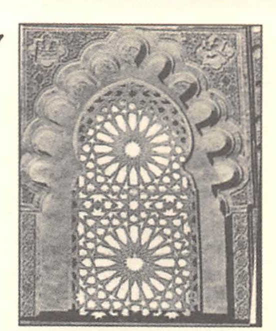


3


4


5

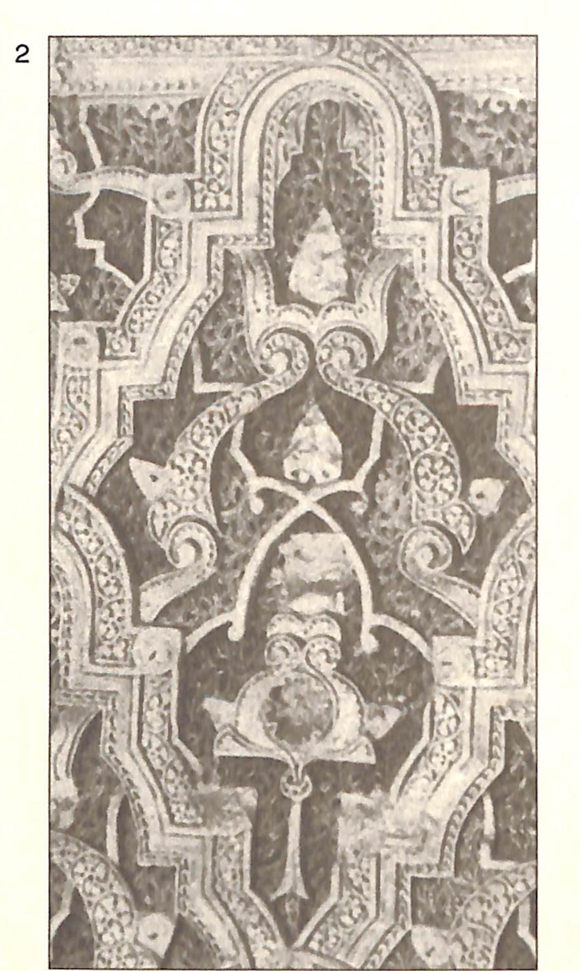

6


7

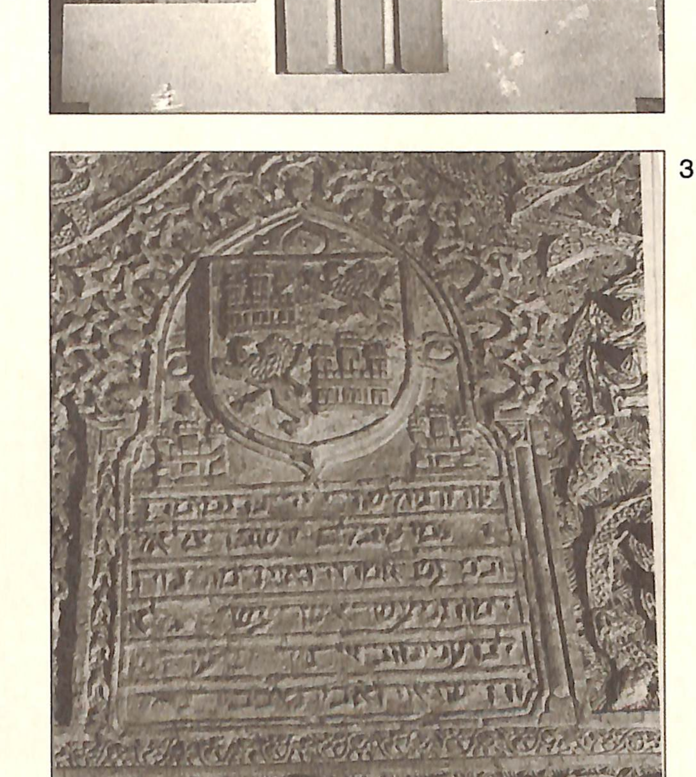
لوحة مجمعة 51:
معبد الترانستو.

1

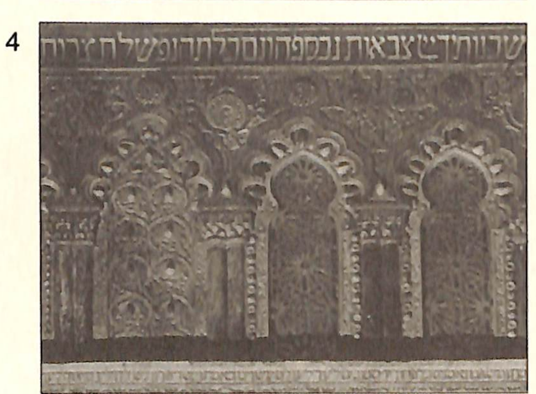
2



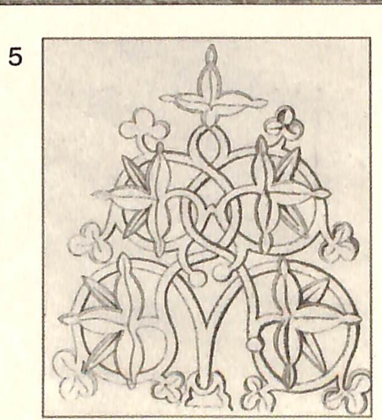
3



4

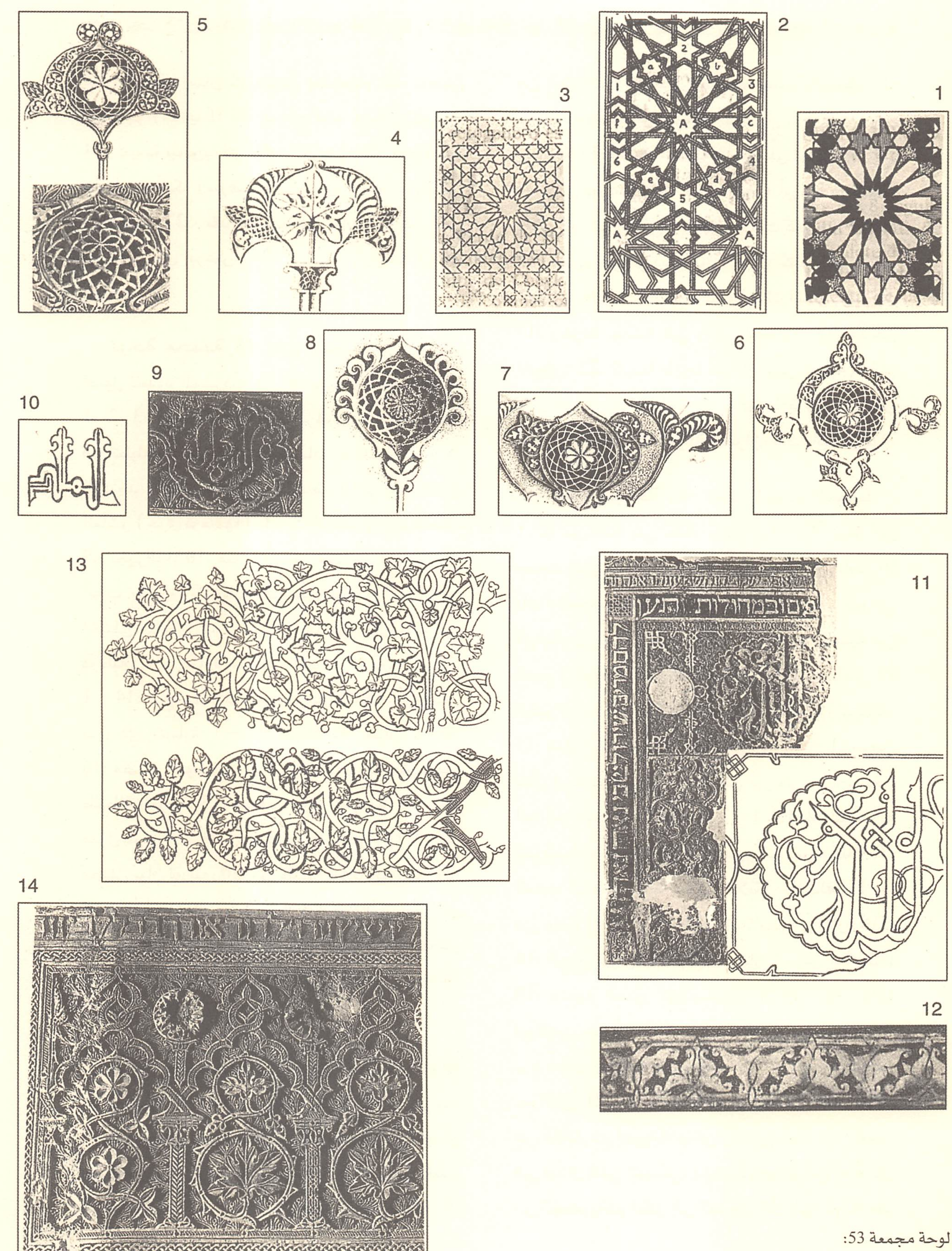


5



لوحة مجمعة 52:

معبد الترانستو.



لوحة مجمعة 53:
معبد الترانستو.



سان ثبريانو وسان كريستوبل بطليطلة، 22: حصن بويتارجو (مدريد)؛ 23: نموذج لعقد مدجّن إشبيلي، 24: كنيسة بيّانويبا دي ألكور (ويلبه)؛ 25: برج سانتا ماريا دي أتيكا (سرقسطة)، 26: برج سان بابلو في سرقسطة؛ 27: عقد في مصلّى سانتياجو في لاس أويلجاس دي برغش؛ 28: كنيسة بريهويجا (وادي الحجارة).

لوحة مجمعة 58: عقود مفصّصة. تشير إلى أصول للعقود المشرقية في الأخيضر والرقة Raqqa: 1، 2، 3: رسم لعقد بمدينة الزهراء؛ 4: من حوض في تطيلة؛ 5: من قلعة بني حمّاد الجزائر؛ 6، 7، 8: المسجد الجامع بقرطبة، النصف الثاني من القرن العاشر (جرى ترميمها)، 1 - 8: الجعفرية، سرقسطة، 9: الخيرالدا؛ 10: منارة مسجد حسان بالرباط؛ 11: أبواب «الثور» و«إشبيلية» في سور لبلة، 12، 13: فن إشبيلي مدجّن، 1 - 12: فن مدجّن سان بابلو دي قرطبة، 14: منارة مسجد القباب الأربع، إشبيلية؛ 1 - 14: برج سانتو دومنجو في دروقة؛ 15: برج سان بدرو دي إشبيلية؛ 1 - 15: كنيسة سان خوان بدروقة؛ 16: مصلّى أسونثيون دي لاس أويلجاس ببرغش؛ وفي طليطلة العربية: 17: مسجد الباب المردوم؛ 18: عقد منزل عربي؛ 19: قاعدة عمود من الرخام، (ق11)، 22: مصلّى سان لورنثو، 20: من كنيسة سانتا إيولا ليا، 21: كنيسة سان توركاث (مدريد)، 23: برج سان نيكولاس بمدريد؛ 24: برج سان ميجل ألتو، طليطلة؛ 25: القصر المدجّن في torديسياس، 26: زليج استامبا من ملقة، 27: كنيسة سانتا أورسولا، (طيطلة).

لوحة مجمعة 60 و 61: عقد مفصّص تتخلله نقاط مدبّبة: 1: قلعة بني حمّاد بالجزائر، 2: شرحه؛ 3: عقد موحّدي في قرطبة، 4: عقد مشرشر من الجصّ في قصر بينو إيرموسو في شاطبة؛ 5، 6: تطور العقد المشرشر الغرناطي؛ 7، 8: الجعفرية، سرقسطة؛ 9: من الخيرالدا؛ 10: منارة مسجد حسان بالرباط، 11: زخارف موحّدية من قرطبة؛ 12: من برج الذهب في إشبيلية؛ 13: زخرفة جصّية في مصلّى أسونثيون، لاس أويلجاس ببرغش؛ 14: كنيسة سانتا أورسولا، طليطلة (نُشر لأول مرة على يد بالبينا مارتنث كابيرو)؛ 14-1، 15: قصور من torديسياس؛ 15-1: كتلة حجرية في الحمراء، 16، 20: المعبد اليهودي الترانستو بطليطلة، 17: زخرفة جصّية في وادي الحجارة، 18: مدجّن إشبيلي؛ 22: كنيسة باترنا دي كامبوس (ويلبة)؛ 23: سان أندرس دي إشبيلية؛ 24: سانتا ماريا لامايور، سان لوكار (إشبيلية)؛ 25: بوابة الغفران، كاتدرائية قرطبة.

لوحة مجمعة 62: العقد المتعدد الخطوط - 1، 2: من قلعة بني حمّاد بالجزائر؛ 3، 4: نمط من مسجد الزيتونة بتونس؛ 5: منارة حسّان بالرباط؛ 6: باب «المخطوبين» Los novios كنيسة سان خورخي دي بالوس دي موجير (ويلبة)؛ 7: زخرفة جصّية من قصر آل قرطبة، استجة؛ 8: قبة الباروديين بمراكش؛ 9: الخيرالدا؛ 10: برج كنيسة أمنيوم سانكتوورم، إشبيلية، 11: منارة سان خوان، غرناطة؛ 12، 12 - 1: صحن سان فرناندو في لاس أويلجاس ببرغش؛ 13: مسجد الحاكم بأمر الله بالقاهرة؛ 13-1، 13-2: الجعفرية بسرقسطة، 14: مدجّن في لاسيو في سرقسطة؛ 15: المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا، طليطلة؛ 15-1: دير بيدرا (أرغن)؛ 15-2: خلاء كاستيلال (لاريوخا)؛ 16: أبراج تروال، 17: كنيسة سان أندرس بطليطلة؛ 18: واجهة قصور torديسياس، 18-1: برج سانتا ليوكاديا، طليطلة؛ 19، 24: مدجّن، الجعفرية؛ 20: برج سانتو دومنجو في دروقة؛ 20-1: قبة الباروديين بمراكش؛ 21، 23: واجهة القصر المدجّن لبدرو الأول في ألكاثار دي إشبيلية؛ يمكن أن يكون مسار هذا العقد، في ميدان الفن المدجّن، مزدوجاً: فهناك من له أصول من الجعفرية ثم انتقل إلى المدجّن الأرغني؛ ثم نلاحظ

وجوده في الفن المرابطي والموحّدي في الأندلس وشمال أفريقيا، رغم أننا لا نجده في المسجد الجامع بإشبيلية، أو في الخيرالدا حيث المخطط الخاص به يتّسم بالغموض الشديد (9) مقارنة بالوضوح الذي عليه في (8)، ومن الناحية العملية نجد أن المدجّن الإشبيلي لا يعرفه ماعدا رقم 10؛ أما بالنسبة لطليطلة فقد سبق القول بوجوده في سان أندرس، وبرج سانتا ليوكاديا والمعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا.

لوحة مجمعة 63: عقد ذو ستارة acortinado، 1: المسجد الجامع في تلمسان؛ 2: المسجد الجامع في الجزائر؛ 3: مسجد القرويين بفاس، 4: مسجد تنمال؛ 5: الكتبية، 6: باب قصبة عدية بالرباط؛ 7: الخيرالدا؛ 8: خشب طليطلي مدجّن، دير سان كليمنتي، 9: قصر آل قرطبة، أستجة؛ 10: زخرفة جصّية في منزل أوليا بإشبيلية؛ 11: صالة العدل، ألكاثار دي إشبيلية؛ 12: مصلّى أسونثيون، لاس أويلجاس ببرغش، 13: زخارف جصّية في حصن مدينة بومار (برغش)؛ 14: منزل مدجّن، دير سان خوان دي لابنتنثيا، طليطلة، 15: المصلّى الملكي بقرطبة، 16: منزل ميسا، طليطلة.

لوحة مجمعة 64: عقد ذو عقدة أو أسطوانة في المفتاح. 1: شرائط ذات فصوص في مدينة الزهراء، 2 شرائط ذات فصوص في الزخارف الجصّية في سامرّاء؛ 3: عقود الجعفرية بسرقسطة؛ 4، 5: منارة مسجد حسان بالرباط، 6: منارة الكتبية؛ 8: باب موحّدي في سور الرباط، 9: الخيرالدا، 9-1: كاستيخو دي Talhara، في Benacazon «قَسُّوم» (إشبيلية)؛ 10: برج سان بدرو، إشبيلية؛ 10-1: كنيسة سان ديونيسيو، شريش، 11: كنيسة سانتا ماريا، إشبيلية، 12، 13: المسجد الجامع في القيروان (ق 13-11)؛ 14: زخارف جصّية في المعبد اليهودي الترانستو بطليطلة؛ 15: عقد المحراب، مسجد مشور، الحمراء، 16: سانتا كتالينا، إشبيلية؛ 16-1: كنيسة سان رومان، طليطلة، 17: المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا، طليطلة؛ 17-1: كنيسة بيّا لبا دي ألكور (ويلبة)؛ 18: زخرفة جصّية في وادي الحجارة.

لوحة مجمعة 65: عقود مفصّصة أو متعددة الخطوط ذات خطّاف. 1، 2: مسجد القرويين بفاس، 3: منارة المسجد الجامع بصفاقس، تونس؛ 4: باب آل عدية بالرباط؛ 5: منارة مسجد حسّان بالرباط، 6: الخيرالدا، 7، 8: صحن الجصّ في ألكاثار دي إشبيلية؛ 9: برج سان ماركوس، إشبيلية؛ 10: سان أندرس بطليطلة؛ 11، 12: من مصلّى أسونثيون في لاس أويلجاس ببرغش؛ 13: واجهة القصر المدجّن بدرو الأول، ألكاثار دي إشبيلية، 14: زخرفة جصّية في الغرفة الملكية سانتو دومنجو، غرناطة، 15: نافذة في إحدى واجهات قصور تورديسياس.

لوحة مجمعة 66: عقود توائم أو ثلاثية ذات طنف منفرد. 1: منار/محراب مسجد تنمال، 2: قبة الباروديين بمراكش، 3: منار الكتبية، 4: منار مسجد حسّان بالرباط، 5: برج الذهب في إشبيلية؛ 6: كنيسة سانتا مارينا دي إشبيلية، 7: باب «الثور» وإشبيلية في سور لبلة؛ 8: برج قلعة حرة، الكاريبو، قرطبة، 9: أبراج مدجّنة طليطلية، 10: حوض المنصور، أول نموذج مفترض للعقود ذات الطنف في هذه اللوحة.

لوحة مجمعة 67: عقود ذات عقدة في زوايا الطنف. 1: المسجد الموحّدي الكبير في إشبيلية، 2: كنيسة نويسترا سينورا دي لا إيدرا، القسطنطينية (إشبيلية)؛ 3: باب النبيذ في الحمراء، 4: باب كنيسة سانتا ماريا دي لافوينتي، وادي الحجارة، 5: واجهة منزل الفحم، غرناطة، 6: عقد داخل باب العدل، الحمراء، 7: الباب الرئيسي في شالا، الرباط؛ 8، 11: نافذة سان ديونيسيو، شريش، 9: زخرفة جصّية في الحمراء، 10: من منزل نصّري بغرناطة، 12: زخرفة

جصّية في الغرفة الملكية في سانتو دومنجو، غرناطة.

لوحة مجمعة 68: عقود متراكبة، وخط الحدائر على مستويات مختلفة:- 1: باب بيساجرا القديم، طليطلة، 2: الواجهة الشمالية لمسجد الباب المردوم، 3: واجهة سور ألكاثار دي إشبيلية، 4: الواجهة الشمالية في مسجد الباب المردوم، 5: برج سان بارتولومية بطليطلة، 6: مصلّى سان لورنثو بطليطلة؛ 7، 8:الخيرالدا؛ 9: منارة رباط تيط (المغرب)؛ 10: كنيسة سان أندرس بطليطلة، 11: برج سانتو دومنجو بدروقة، 12: كاستيخو دي Talhara، «قَسُّوم» إشبيلية، 13: باب ألو، الرباط، 14: كنيسة أومنيوم سانكتوورم، إشبيلية، 15: برج الذهب بإشبيلية.

لوحة مجمعة 68 - 1: عقود توجد في مستطيل غائر وكأنها طنف غير حقيقي: ليس من السهل العثور على أصول هذا الصنف من العقود، ويبدو أنه ولد في العمارة الرومانية من الآجرّ في قشتالة وليون، ويمكن أن نشهد شيئاً منه في الأبواب الجانبية للواجهة المطلة على شارع مسجد الباب المردوم، وكذا في عقود صغيرة عليا في مسجد تورنريّاس، ثم في الفن الموحّدي، حيث نجد أن أبواب المسجد تميل إلى إطار عبارة عن عقد في مستطيل في المدخل، مثلما نجد في صحن المسجد الجامع بإشبيلية؛ نرى هذا النموذج أيضاً في صحن لاماجدالينا في جيان (A). نرى في هذه اللوحة بعض النماذج من الكنائس المدجَّنة: 1: مذبح سان لورنثو في ساهاجون، 2: سان رومان بطليطلة، 3: برج سان ميجل الألتو بطليطلة، 4: مصلّى حصن شقورة (جيان)؛ 5: كنيسة سان بدرو في بريهوجا، 6: سانتا كلارا، وادي الحجارة، 7: برج سانتا ماريا في إيّسكاس (طليطلة)؛ 8: كنيسة أروش (ويلبة)، الشكل (B) من الباب البرج في حصن موكلين (غرناطة).

لوحة مجمعة 69: عقود مدجّنة في إكستريما دورا: 1: لاس بالوماس (بطليوس) من البرج المدجّن في الكنيسة، 2: بويبلا الملكة (بطليوس)، من برج مدجّن في الكنيسة، 3: بويبلا دي ألكوثير (بطليوس)، من الكنيسة؛ 3-1: كنيسة سان بدرو دي لاسنثيا، 4: منزل مدجّن في قصرش، 5: بائكة في بطليوس، 6: مشكاة برج إسبانتا برّوس، قصبة بطليوس، 7: صحن في دير جوادا لوبي (قصرش)؛ 8: برج بالوماس (بطليوس).

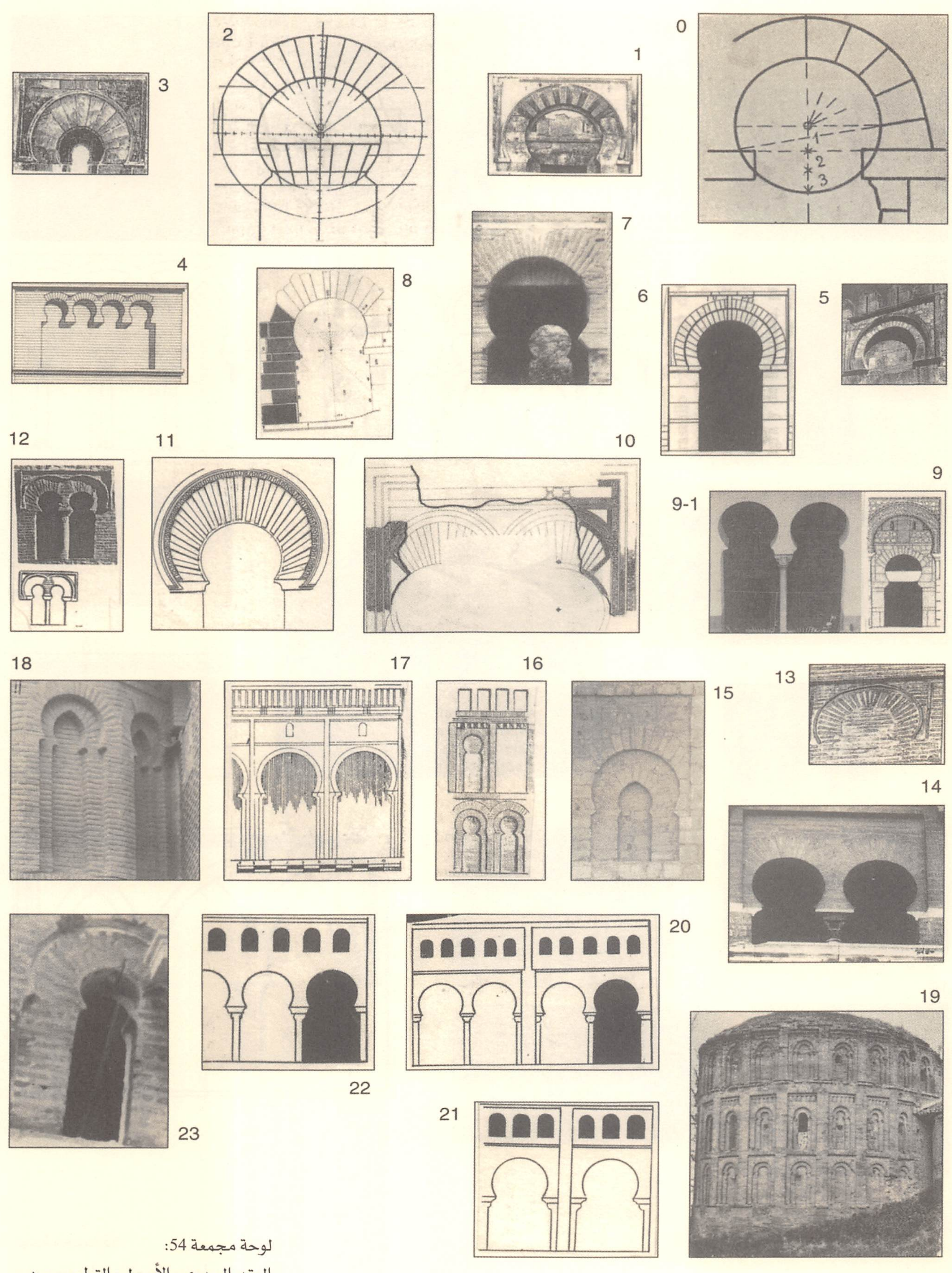


لوحة مجمعة 53-1:

نقوش كتابية عربية في مبان مسيحية أو مدجنة.

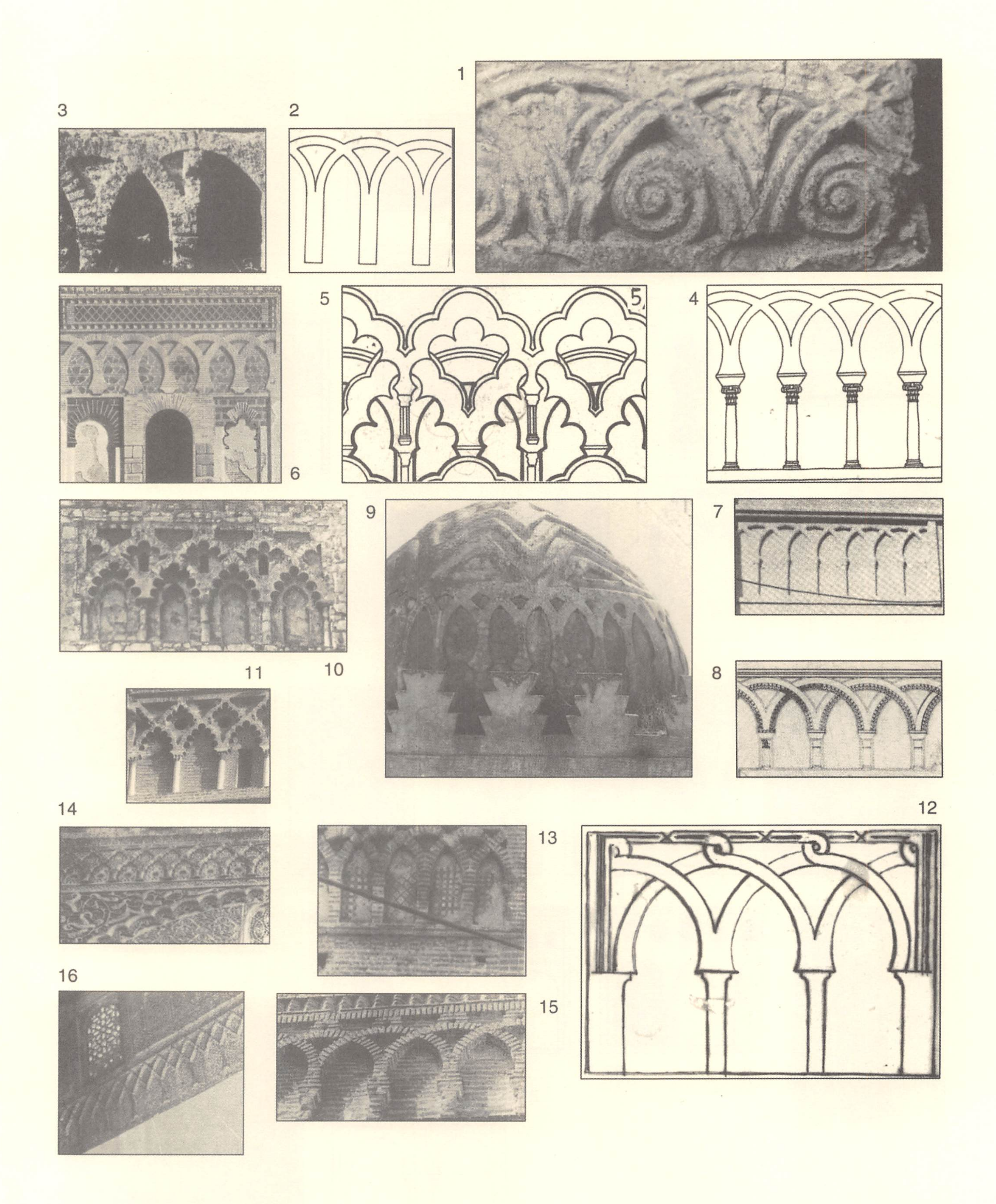


لوحة مجمعة 53-2:
فن التصوير من النمط العربي في مبان دينية مسيحية أو مدجنة.



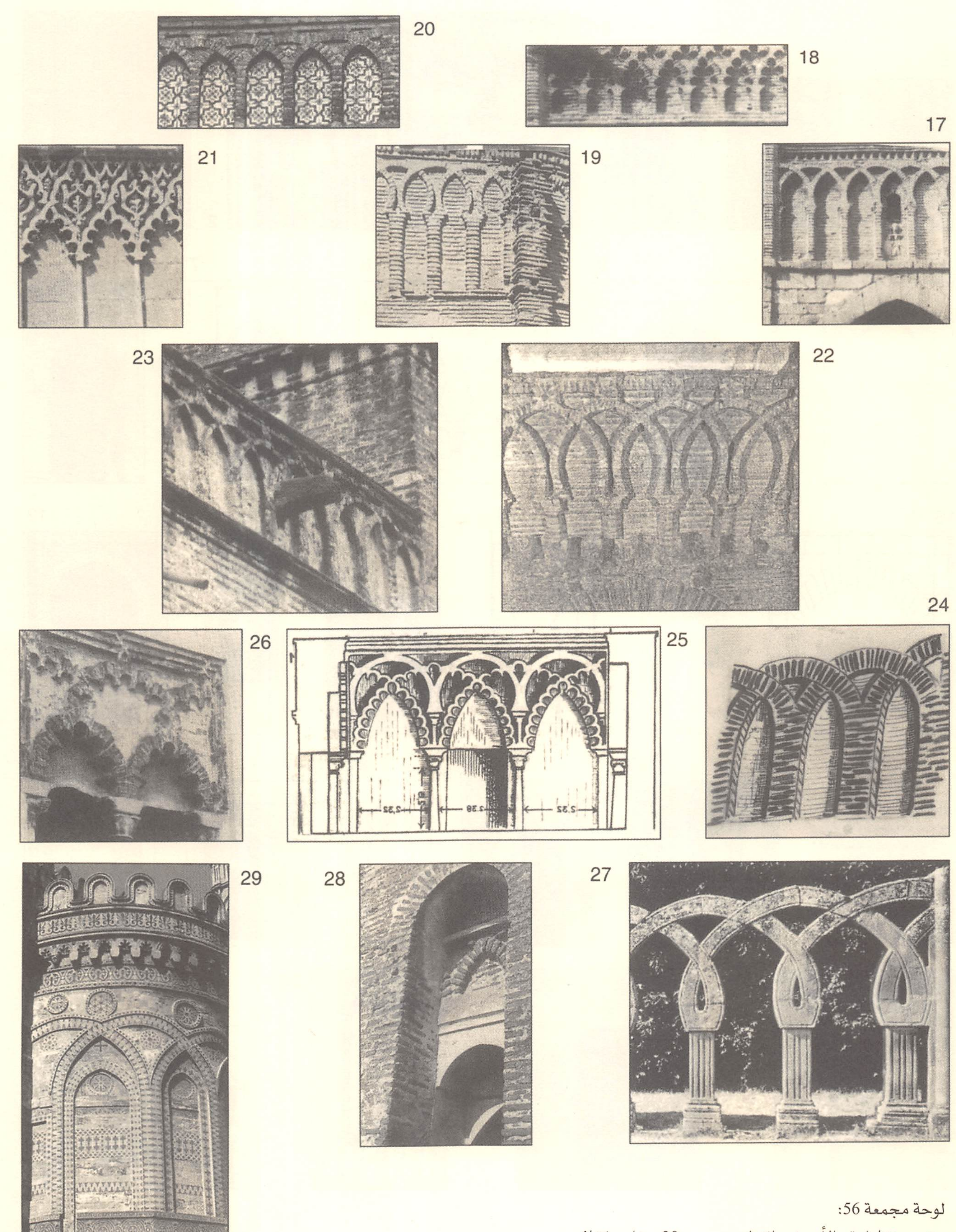
لوحة مجمعة 54:

العقد الحدوي. الأصول والتطور. جرد.

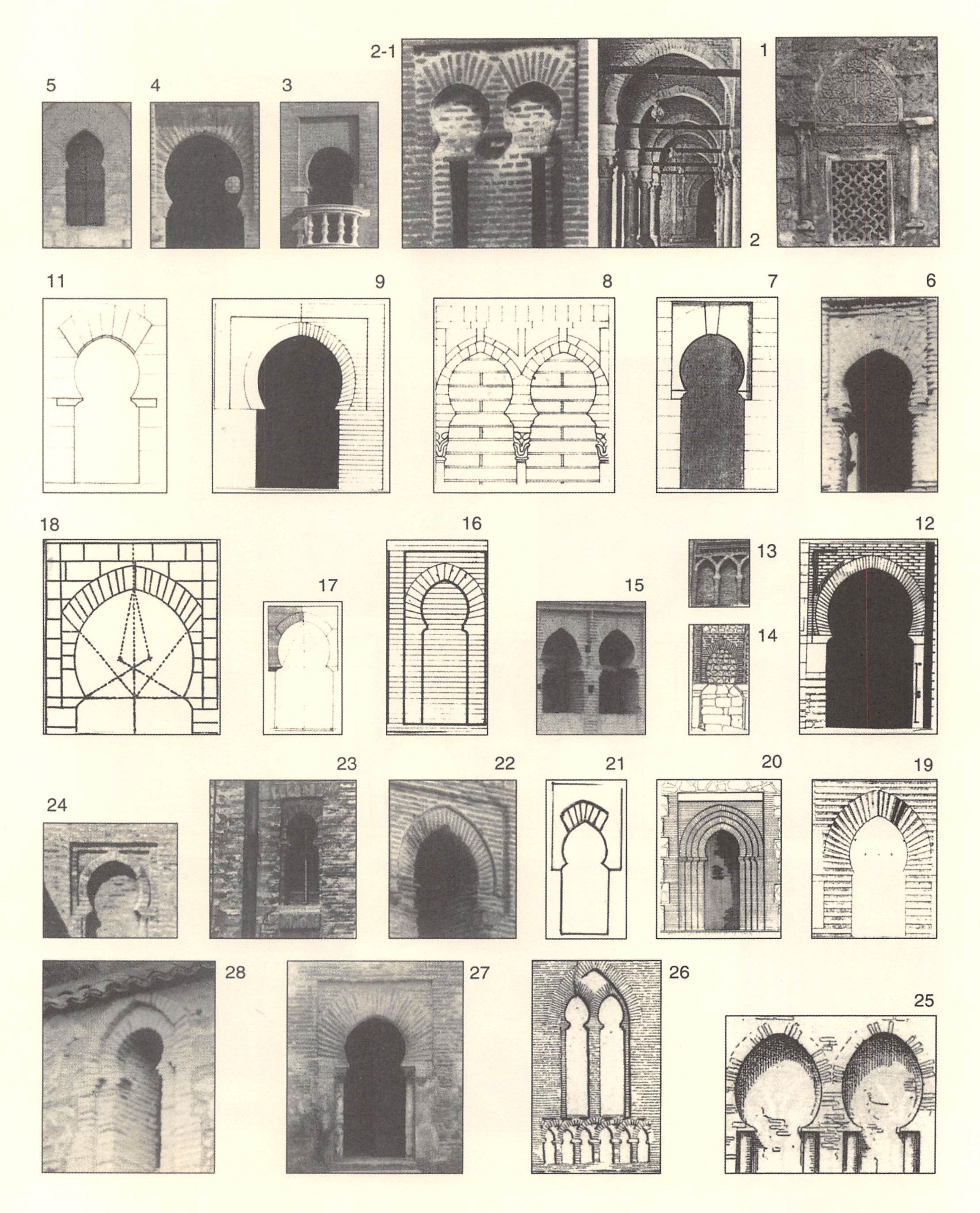


لوحة مجمعة 55:

عقود متقاطعة. الأصول والتطور. جرد.

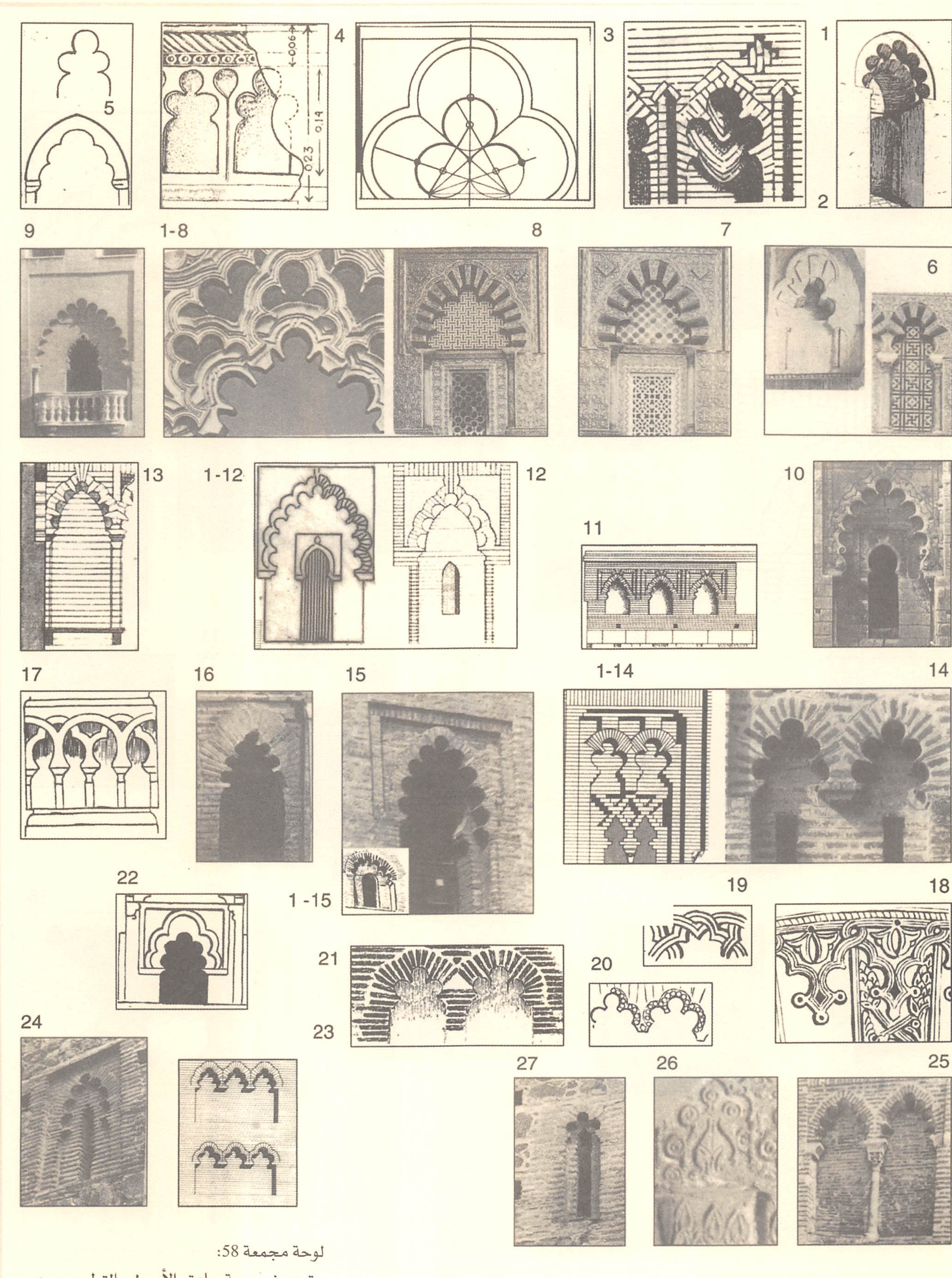


لوحة مجمعة 56:
عقود متقاطعة. الأصول والتطور. جرد، 29 مذابح كنائس من باليرمو، مونريال وسيفالو (صقلية).



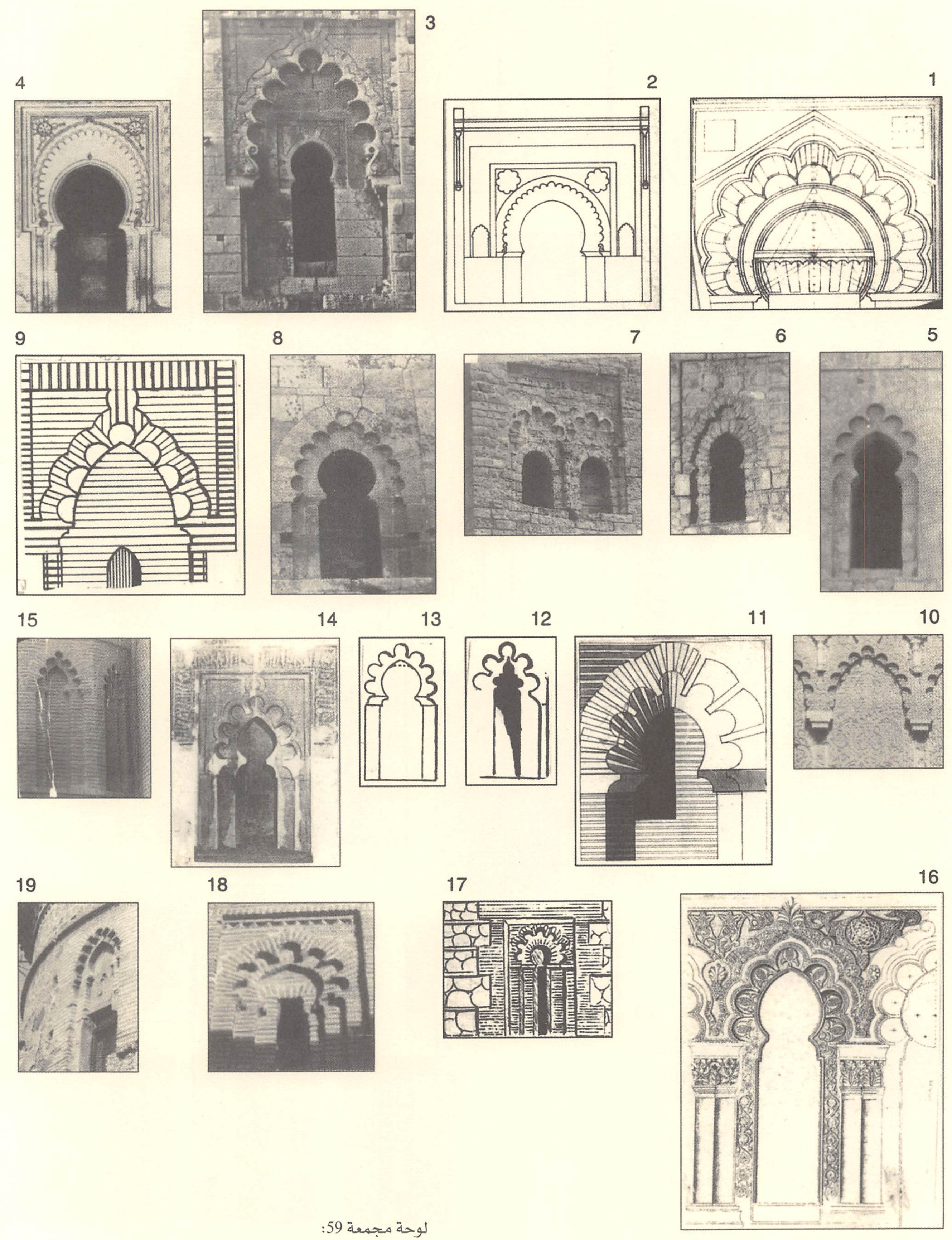
لوحة مجمعة 57:

عقود حدودية حادة. الأصول والتطور. جرد.



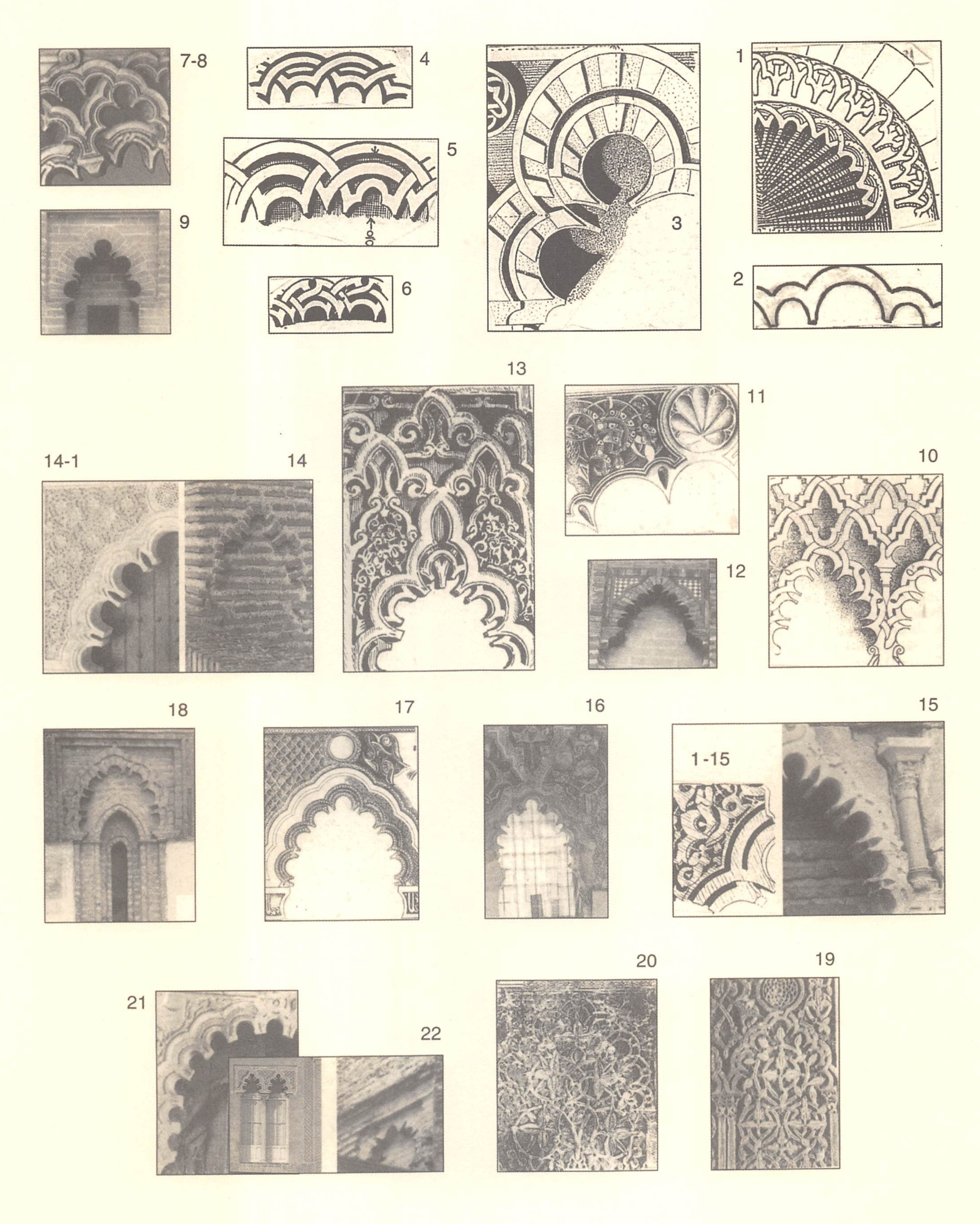
لوحة مجمعة 58:

عقود مفصصة حادة. الأصول والتطور. جرد.



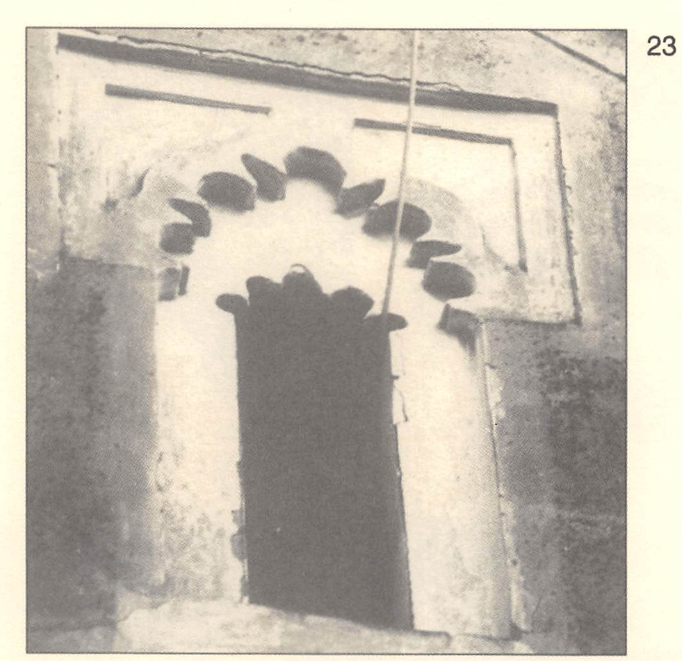
لوحة مجمعة 59:

عقود حدوية تحيط بها عقود مفصصة. الأصول والتطور. جرد.

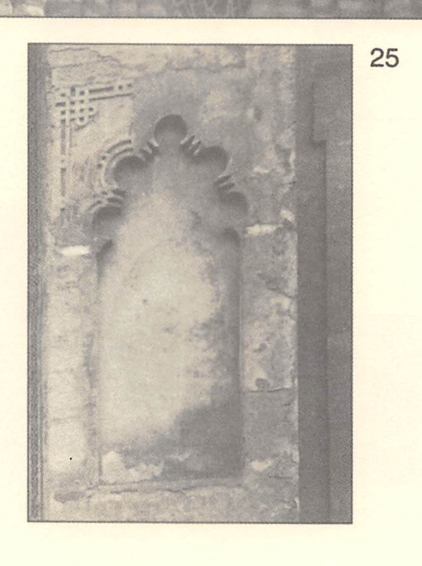


لوحة مجمعة 60:

عقود مفصصة مدببة. الأصول والتطور. جرد.

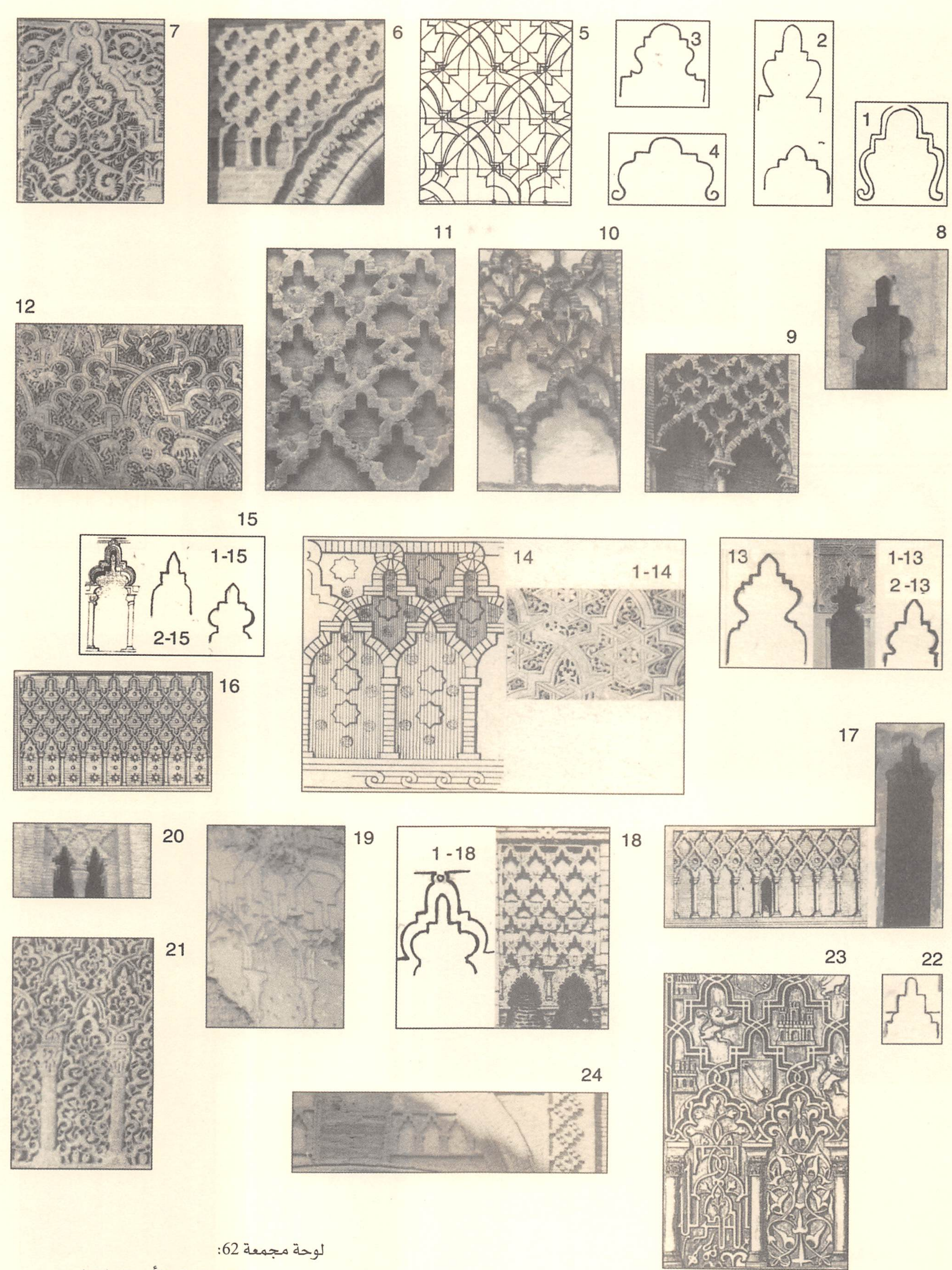

23


24


25

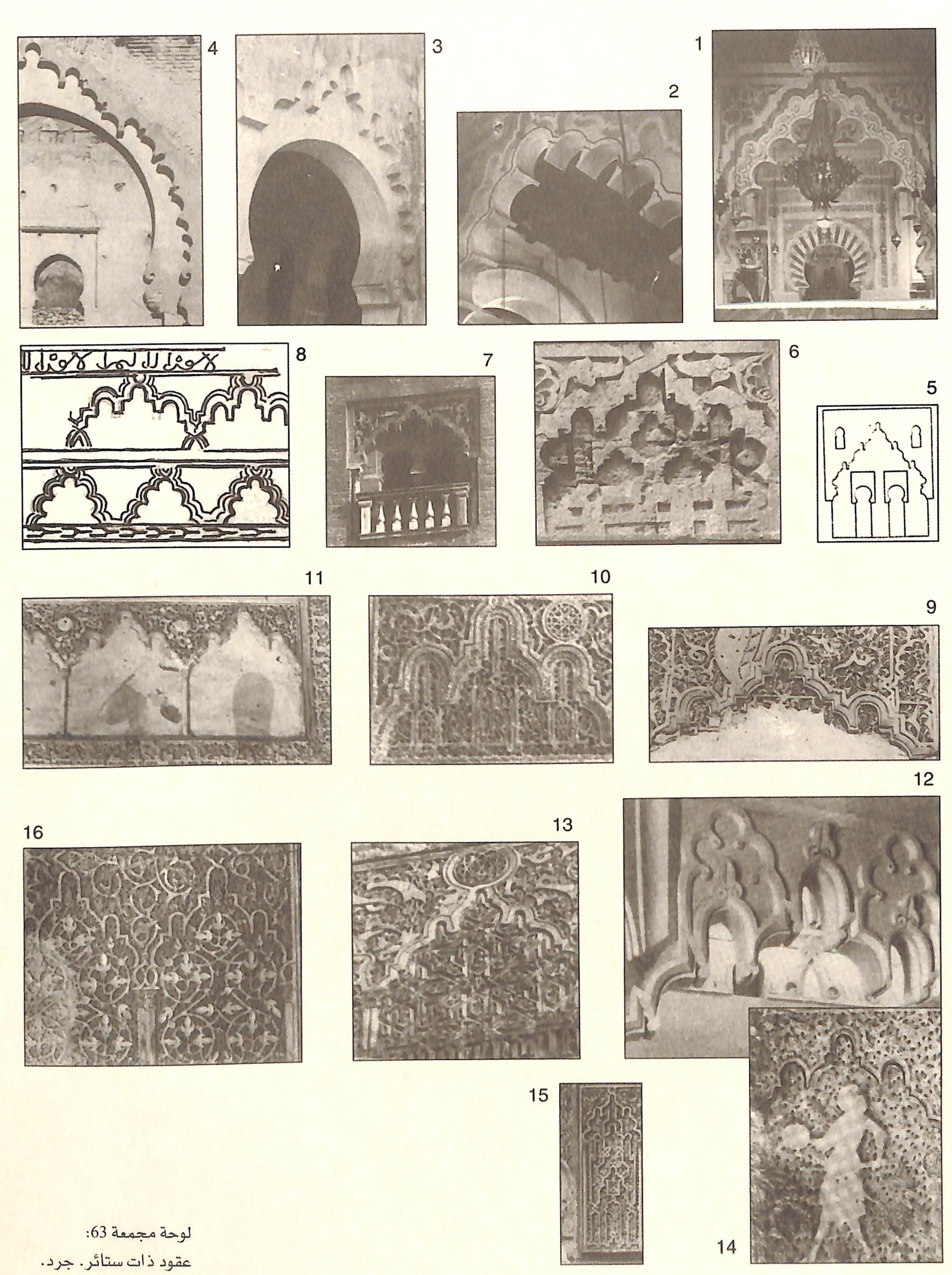
لوحة مجمعة 61:

عقود مفصصة مدببة. جرد.

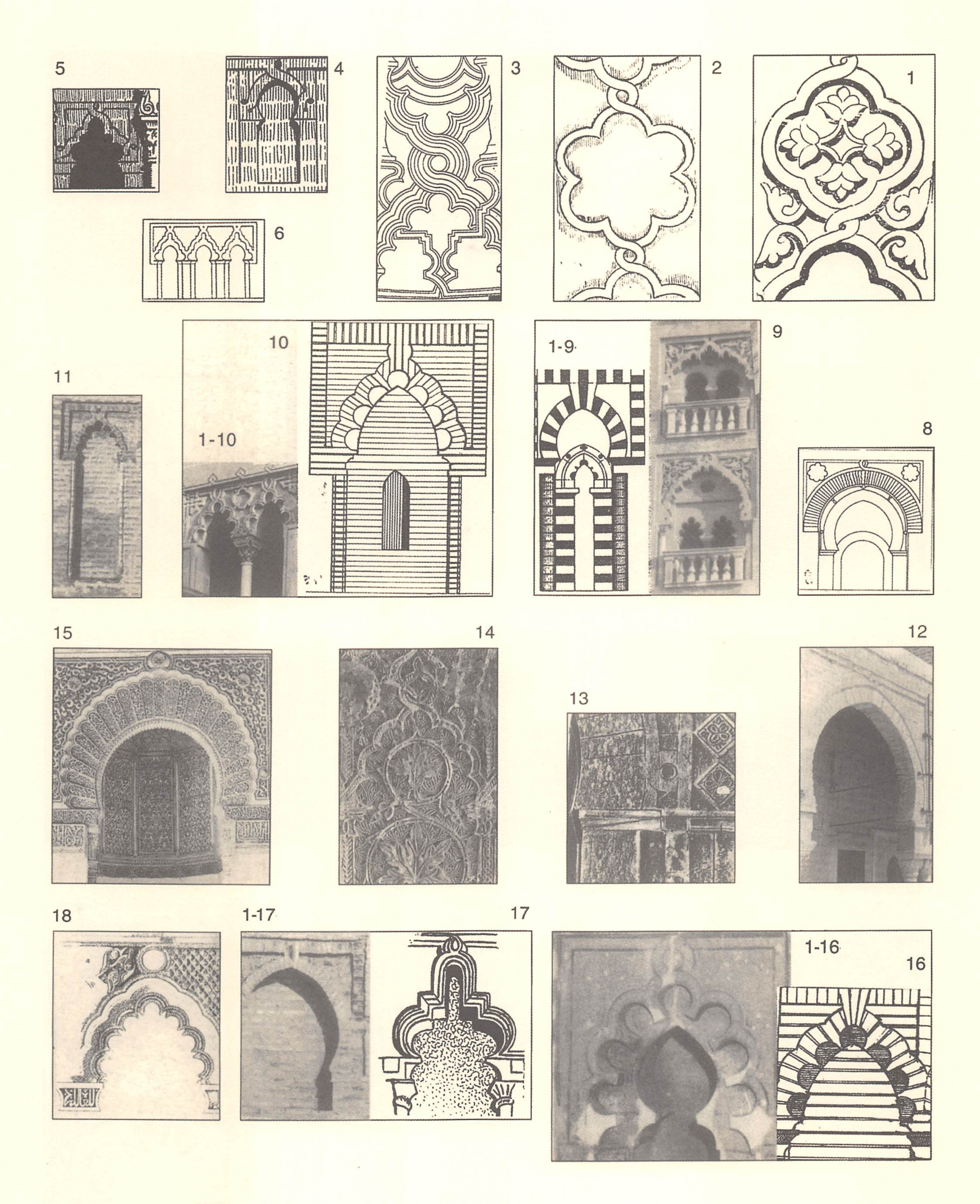


لوحة مجمعة 62:

عقود متعددة الخطوط. الأصول والتطور. جرد.

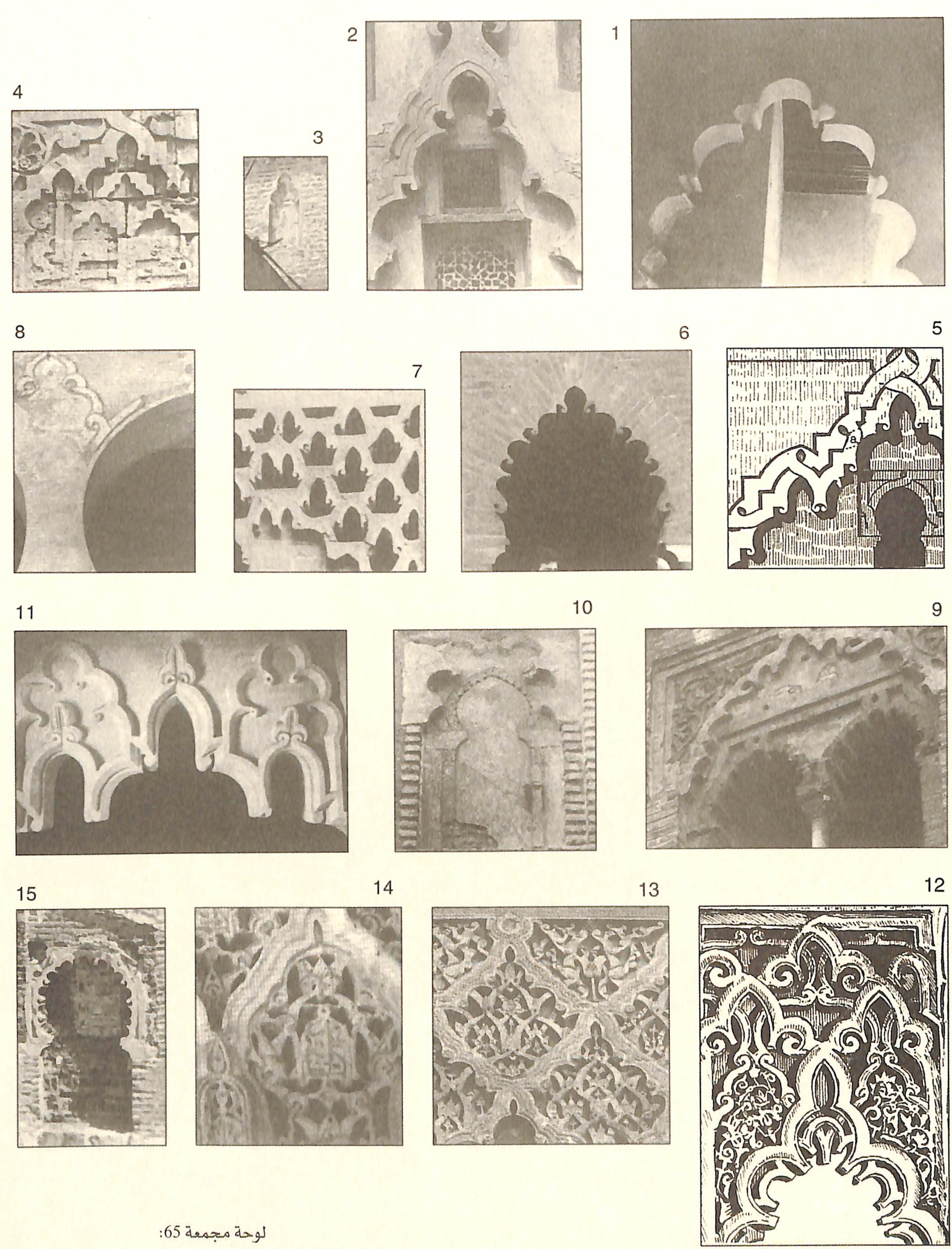


لوحة مجمعة 63:
عقود ذات ستائر. جرد.



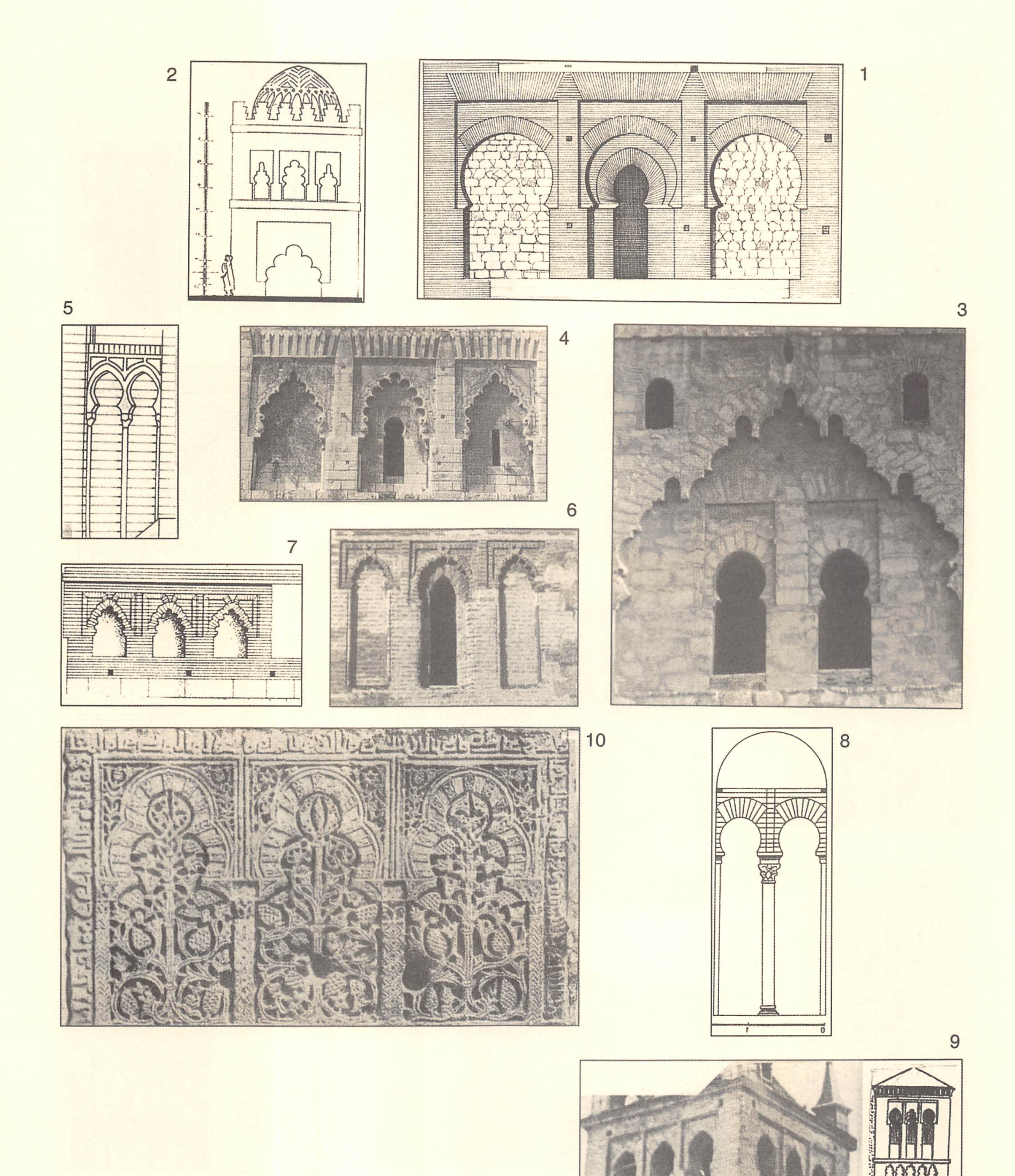
لوحة مجمعة 64:

عقود ذات عقد (ميم) في المفتاح. جرد.



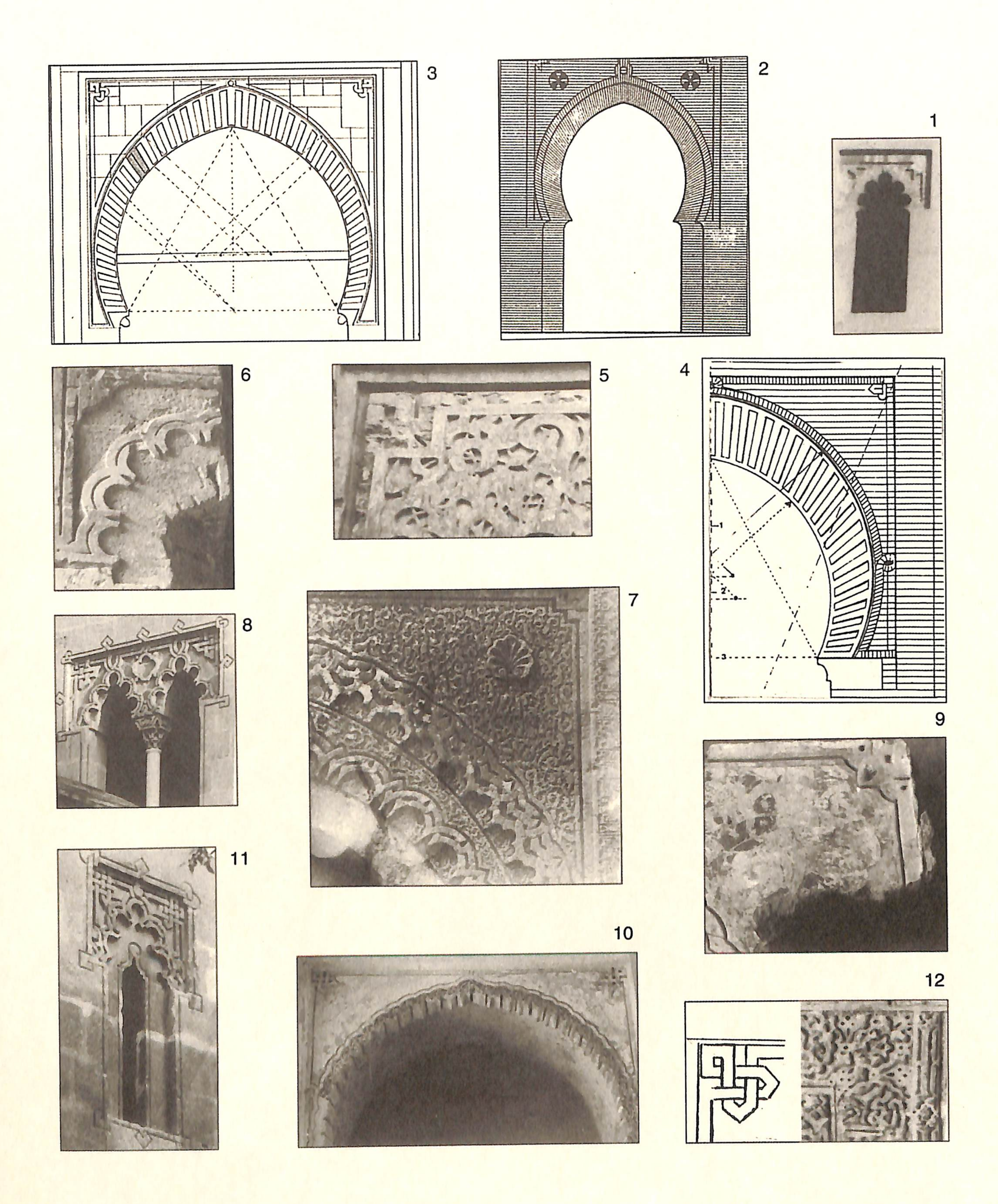
لوحة مجمعة 65:

عقود مفصصة ذات خطاطيف. جرد.



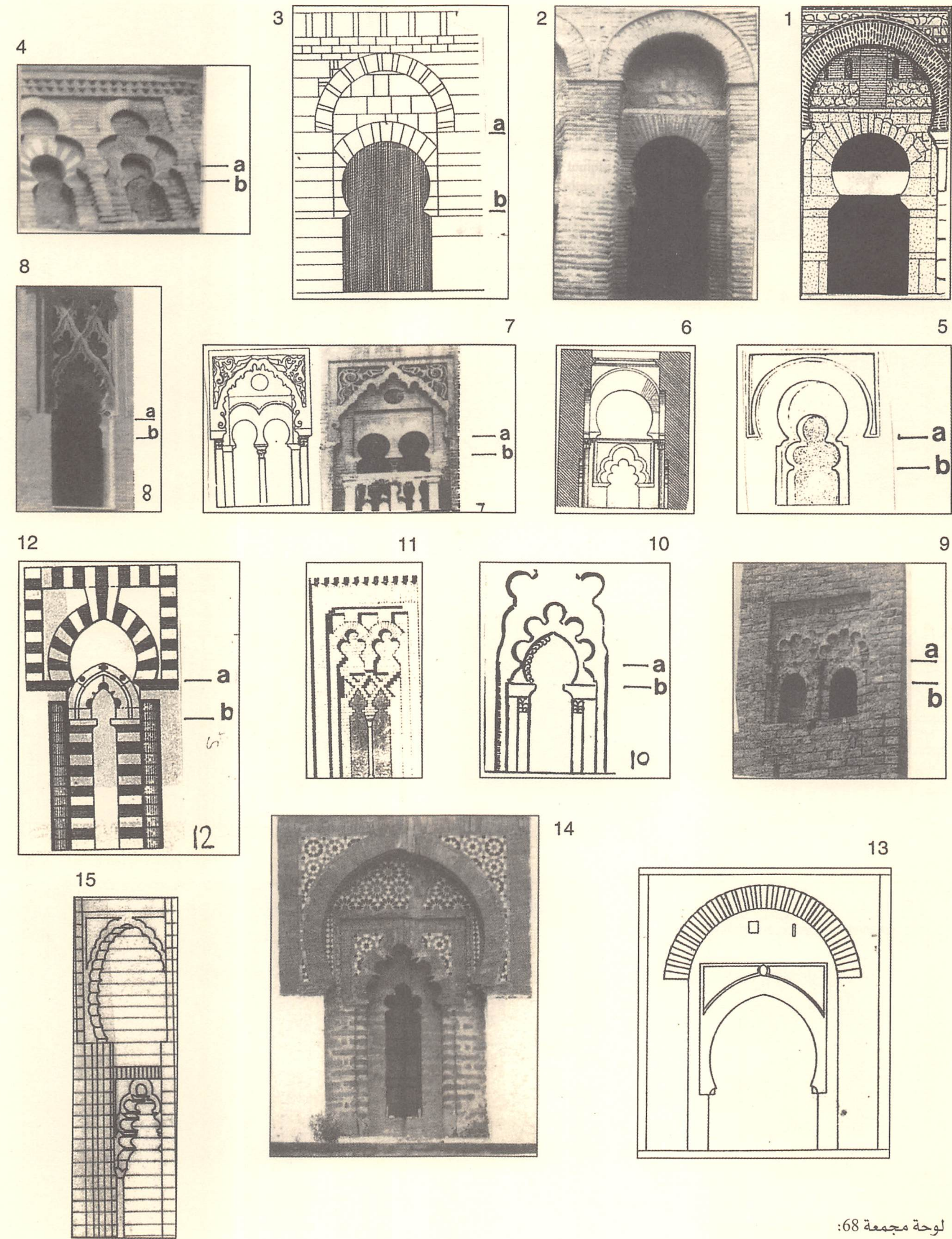
لوحة مجمعة 66:

عقود ذات طنف في دي. جرد.



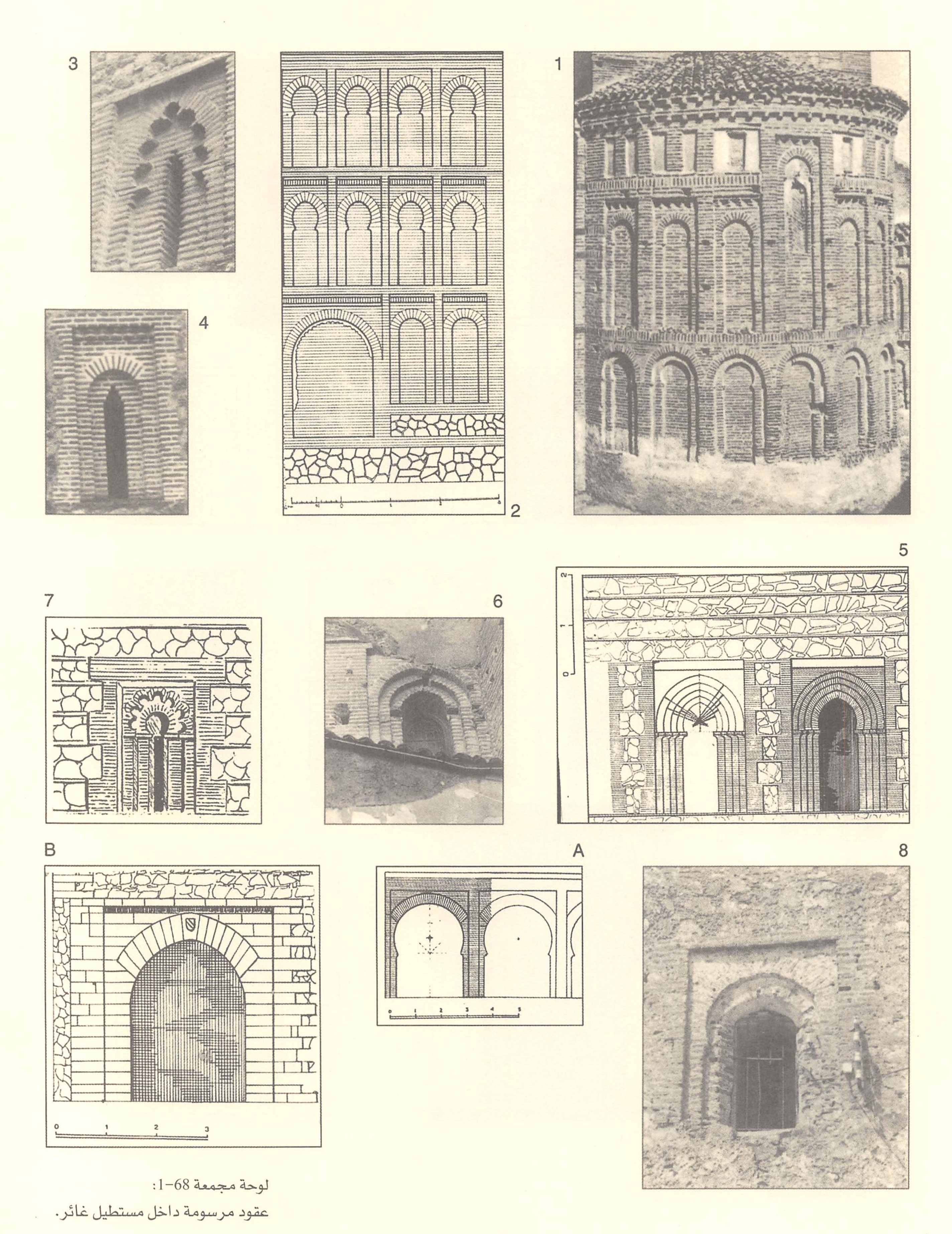
لوحة مجمعة 67:

عقود ذات أطباق نجمية في زوايا الطنف.

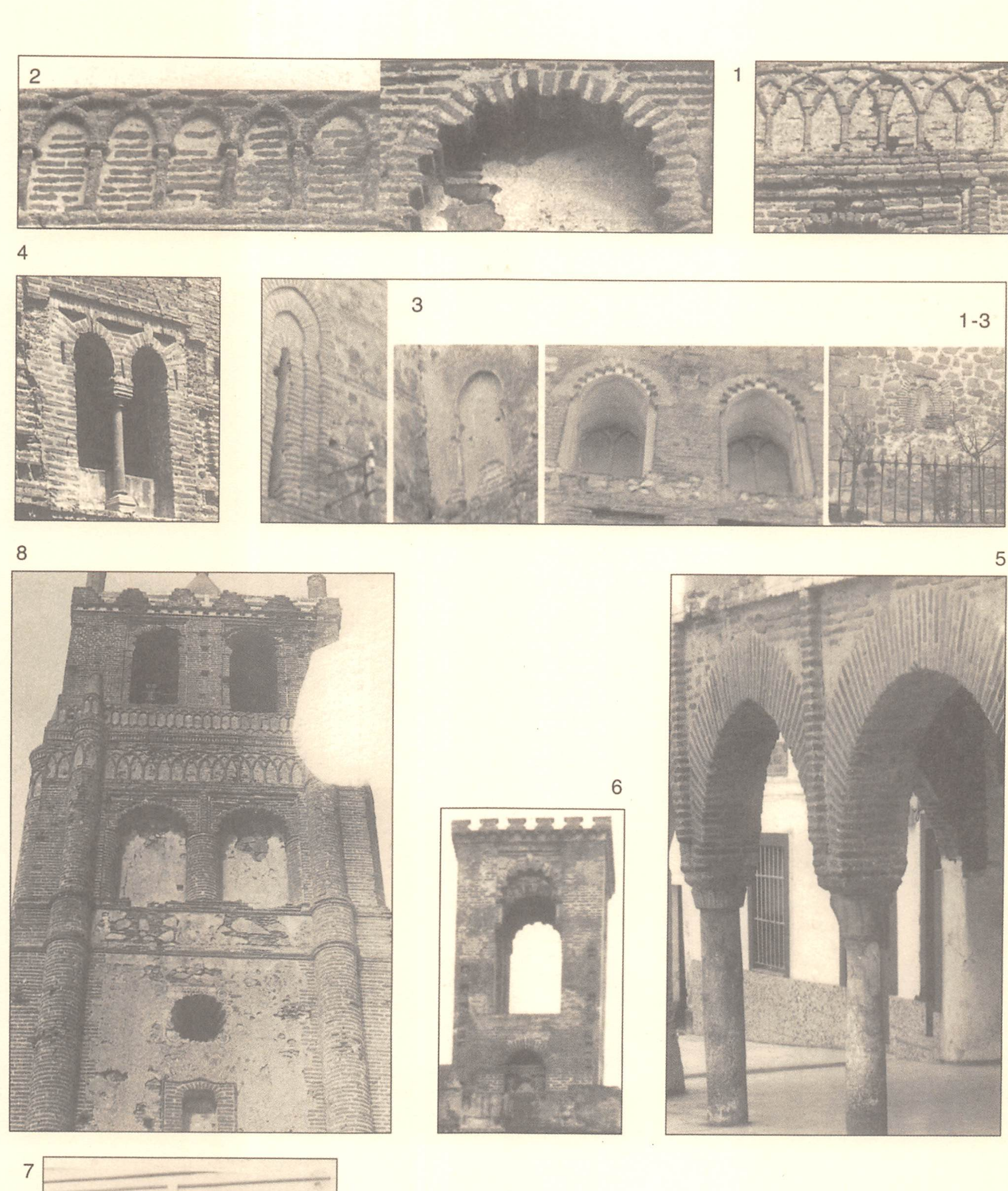


لوحة مجمعة 68:

عقود متراكبة ذات حدائر على مستويات مختلفة. جرد.



لوحة مجمعة 68-1:
عقود مرسومة داخل مستطيل غائر.



لوحة مجمعة 69:

عقود عقود مدجنة في إكستريمادورا.



الفصل الرابع

إشبيلية

مدخل:

ثلاثة مساجد، منقوصة، هي التي وصلت إلينا حتى اليوم في إشبيلية، هي مسجد السلبادور، عصر الإمارة، والمسجد الموحّدي الجامع ومعه المنارة (الخيرالدا)، وهذان المسجدان كانت تؤدي فيهما صلاة الجمعة إذ يطلق عليهما المساجد الجامعة، وكل واحد طبقاً للزمان الذي أنشئ فيه، ثم مسجد ثالث صغير هو مسجد Cuatrohabitas بالقرب من المدينة، ولحسن الحظ نجد أن المساجد الثلاثة لازالت تحتفظ بمآذنها، ولو أنها غير كاملة، فهناك الخيرالدا التي يصل ارتفاعها إلى 50 - 51م للطابق الأول، وبذلك تسيطر على المشهد العام للمدينة. وإذا ما كان المسجد الموحّدي الجامع (1172 - 1197م) يُصنّف على أنه مبنى شقيق للمساجد الكبرى التي شيدها الموحّدون في شمال أفريقيا فلا يمكن أن نقول الشيء نفسه عن المساجد التي ترجع إلى عصر المرابطين، التي غابت بالكامل من مدينة منطقة باطقة، ومن مدن أخرى في الأندلس، وبذلك فعندما نريد فهم أصول الفن الموحّدي وتطوره في إشبيلية علينا أن نرجع إلى المساجد في شمال أفريقيا، وعلى سبيل التحديد مسجد تنمال (1153 - 1154م) ومسجد الكتبية بمراكش (1158 - 1162م) ثم مسجد حسّان بالرباط (1189 - 1195م) ومسجد قصبة مراكش، الذي بدأ البناء فيه عام 1182م، وهذه المساجد تضرب بجذورها في الأراضى الجزائرية (المساجد الجامعة)، أو تعود اليها، ومعها المسجد الإشبيلي (ابتداء من عام 1096م) وفى تلمسان (1136م) والقرويين (1145م) ومسجد ندروما Nedroma (1145م) في الأراضي الجزائرية. هنا نذكر الحكّام الجدد من الموحّدين الذين جعلوا من المغرب والأندلس دولة واحدة وفي عهدهم أقيمت المساجد الجامعة الثلاثة المذكورة والمسجد الجامع الإشبيلي، وهم: يوسف عبد المؤمن (1145-1163م) وأبو يعقوب الذي جعل من إشبيلية العاصمة (1163 - 1184م) وأبو يوسف يعقوب (1184 - 1199م) وهو الملقب بالمنصور، أي القائد الذي انتصر في معركة ألاركوش Alarcos (1195م)؛ وقد جاء هؤلاء الخلفاء بعد الأسرة المرابطية، ومن بينها يوسف بن تاشفين وعلي بن يوسف، إذ انتهى حكم ذلك الأخير عام 1145م. تمكن الموحّدون من الاستيلاء على العاصمة مراكش عام 1147م. وفي عهد الخليفة الموحّدي الرابع، الذي خسر معركة «العقاب» Navas de Talosa (1198 - 1213م) جرت عملية ترميم مهمة في مسجد القرويين، وقام هؤلاء الحكّام الموحّدون الملقبون بالخليفة أمير المؤمنين، سيراً على ما كان قائماً في عصر الخلافة في قرطبة، بإدخال تعديلات ضخمة على أسوار كل من مراكش وفاس وإشبيلية، وتولى أمر ذلك فريق من المعماريين يبرز من بينهم الإسباني باسو Baso وعلي الجمارة Ghomara وهما الفنّيّان أو المهندسان المعماريان اللذان قاما على أمر المسجد الجامع في إشبيلية؛ وخلال السنوات الأخيرة من حكم المنصور كان عليه مواجهة التمرد الذي قام به بنو غنية، المدافعون عن الحقوق المرابطية في إفريقية،



وهم من قاموا عام 1193م بإنشاء مسجد مهم في توزور، حيث نجد أن المحراب يضم تاريخ بناء المسجد واسم راعيه، وقد دافع بعض الباحثين عن التوجه الفني في هذا المسجد واعتبروه صدى للفن الموحّدي ولو أنه يحمل أكثر من بصمة من الفن الموحّدي، أي أنه يمثل في حقيقة الأمر مرحلة فنية انتقالية تتسم بالثراء الزخرفي في الجصّ في الواجهة وداخل المحراب، وهذا ما يتناقض مع المسجدَين الآخرين الرئيسيين في المغرب اللذين أقامهما الموحّدون.

«أن تحكم بعد الموت»، هذا هو الشعار الذي ينبغي أن نصف به العمارة الموحّدية، ويلاحظ أن سلطة الموحّدين التي تجسدت في الخيرالدا والمسجد الجامع في الرباط كان لها تأثير واسع في شمال أفريقيا ابتداء من شواطئ الأطلنطي حتى طرابلس وكذا في الأندلس وشرقه وجنوب البرتغال. أما قشتالة أو القشتالتين فقد ظلت خارج دائرة هيمنة الإمبراطورية الجديدة، اللهم إلا بعض الزّرايا العابرة وبعض الغزوات الفاشلة، ومع هذا ففي هذه الأراضي المسيحية ظهرت تأثيرات الفن الموحّدي مع نهاية القرن الثاني عشر والنصف الأول من الثالث عشر في الكنائس والعمارة المدنية، وبالتالي فقد أصبحت منذ ذلك الحين تحمل بصمة ما نطلق عليه «الفن العربي الجديد»؛ والمبنى الرئيسي الذي يعكس هذا هو، كما شهدنا في الفصل الثالث من هذا الكتاب، مصلّى أسونثيون الذي شيد في دير لاس أويلجاس ببرغش، أثناء حكم الملك ألفونسو الثامن، وهو عمل منقول عن الفن الموحّدي الأندلسي، رغم أننا لم نرصد أي نموذج محدد لهذا المصلّى في إشبيلية أو المغرب، باستثناء القبة ذات الأوتار المنقولة عن أحد قباب منار مسجد الكتبية؛ كما لم نتعرف أيضاً كما قلنا، على نموذج أندلسي محدد يعتبر سابقة للمعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا في طليطلة، (ق13)، الذي يتّسم بأنه يحمل البصمات الموحّدية بشكل صريح.

كان يوجد في إشبيلية - كما هو الحال في كل من طليطلة وقرطبة - أقلية مستعربة وعبرية أثناء الحكم العربي، لكن الوثائق المتعلقة بهاتين الطائفتين قليلة بالمقارنة بما نجده متعلقاً بقرطبة وطليطلة، غير أنه ربما كان ما يحدث في هاتين مؤشر على ما كان يحدث في إشبيلية في البداية. جرى طرد أحفاد المستعربين واليهود الذين كانوا يقيمون في إشبيلية منذ القرن الثامن، على يد المرابطين والموحّدين طوال القرن الثاني عشر، الأمر الذي اضطر الكثيرين منهم للذهاب للعيش في طليطلة ومحافظتها، وقد استقبلت المدينة، إضافة إلى هذه الأعداد من السكان، السمات الفنية الموحّدية التي أخذت تغزو مبانيها تدريجياً، وقد ارتبط هذا الاتجاه بالرغبة في اتخاذ «الفن العربي الجديد» في العمارة القشتالية التي رزحت، حتى ذلك الحين،تحت وطأة الموروث العربي المحلي ذي الطابع الأموي القرطبي؛ عندما آوت طليطلة المستعربين واليهود الأندلسيين، هل اتخذت أيد عاملة جديدة معرّبة على يد المرابطين والموحّدين؟ عرضت قبل ذلك في الفصل الثالث أن مدينة طليطلة قد شهدت، بشكل تدريجي، الانتقال التدريجي من الفن العربي المحلي إلى فن أندلسي جديد، هو الفن الموحّدي، ومن الناحية الفنية أحدث ذلك تأثيره في العمارة والزخرفة الجصّية، حيث شهدت هذه الأخيرة تجديداً كاملاً وكأن الزخرفة الجصّية لم تكن موجودة سلفاً، أي كأنه لم تكن هناك زخرفة جصّية عربية محلية اللهم إلا القليل الذي بقي في القصور والمنازل المهمة، وتمثل في بعض النقوش الكتابية التي نشهدها في الكمرات أو الأشرطة في الأسقف، وكلها عبارة عن عناصر زخرفية منحوتة على الطريقة القرطبية القديمة كما رأينا. أما بالنسبة للعمارة الحربية نجد أن قشتالة امتلأت بالحصون ذات الأبواب المزودة بالفتحات والأبراج البرّانية المأخوذة عن الدفاعات الموحّدية؛ وبعد عام 1212م أي عام موقعة العقاب، نجد أن القشتالتين عاشتا اجتياح الفن

الموحّدي لهما أو كانت إشبيلية المصدر الرئيسي لذلك، بينما نجد أن طليطلة، كانت منصّة الانطلاق والمسؤولة بشكل كبير عن بقاء وتطور الفن المدجّن فيها وفي الإقليم التابع لها، وكانت تابعة حتى ذلك الحين للنموذج الذي هو مسجد الباب المردوم. ومن المعروف أن هذه المدينة لم يكن أحد مبانيها موحّدياً خالصاً، ومع هذا نقول إن المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا، كان، على طريقته، خلاصة الموروث الموحّدي.

ولما لم نكن نعرف إلا القليل عن إشبيلية القرن الثاني عشر، أي عن الفن الموحّدي، وعلى الرغم من أن المسجد الجامع الموحّدي يتّسم بالأهمية، من الصعب أن نعرف على وجه التحديد مدى تأثيره في الممالك المسيحية؛ فإلى الأمثلة السابقة، لاس أويلجاس دي برغش وسانتا ماريا لابلانكا، نضيف، في أرغن، برج كنيسة سانتياجو الذي زال من الوجود باعتباره صدى للخيرالدا، وكذا الغرف المتراكبة في العمود المركزي لبعض الأبراج في وادي نهر إبره، وهي تلك التي نُقلت عن البنية الداخلية للمنارة الإشبيلية الكبرى، وهنا علينا أن نتساءل فيما إذا كانت هذه الأبراج وكذا تلك الخاصة بدور العبادة الطليطلية، ترجع في بنيتها الكبيرة إلى نماذج مسيحية أو أنها مأخوذة عن المآذن الثلاثة الكبرى الموحّدية. وإذا ما تمكن الموحّدون من تحقيق أحلامهم في التوسع الجغرافي في الأراضي الأفريقية، فالأمر قد اختلف بالنسبة للممالك المسيحية، إذ هم، أي الموحّدون، «ملكوا بعد موتهم»، في ميدان الفن الحضري والفن الحربي؛ والمناطق التي يمكن أن تُقارن بإشبيلية هي غرب الأندلس (البرتغال) وشرق الأندلس (بلنسية ومرسيّة)، وهذه كلها ثلاث مناطق جغرافية استولى عليها الموحّدون وخلفوا فيها أبنية كثيرة وزخارف كشاهد على أنهم مرّوا بهذه الأماكن، ويلاحظ أن غرب الأندلس وشرقها يعتبران ملاحق للأندلس خلال القرن الثاني عشر. في ألمرية هناك حالة استثنائية، هي محراب المسجد الأموي الجامع القديم الذي جرت تكسيته بالزخارف الجصّية المماثلة لزخارف المساجد في المغرب خلال القرن الثاني عشر. هناك أيضاً أصداء للفن الموحّدي طوال القرن الثالث عشر في إفريقية والقاهرة وتمثل هذا في زخارف جصّية رائعة أبرز ما فيها نقوش كتابية كوفية تم ابتكارها للمنشآت في المغرب خلال القرن الثاني عشر؛ وخلال القرن المذكور أيضاً نجد التأثيرات الموحّدية في الأخشاب والزخارف الجصّية وخصوصاً المقربصات في باليرمو.

حلّت إشبيلية محل قرطبة، حيث أصبحت العاصمة أو مقر إقامة حكام الأندلس الجدد، على يد أبي يعقوب يوسف، أما المرابطون فقد استهوتهم قرطبة وإشبيلية وغرناطة، وقام هؤلاء، على مدار السنوات القليلة لحكمهم بتحصين هذه المدن، ثم أعيدت التحصينات، بالأسلوب نفسه تقريباً على يد الموحّدين الذين كانوا يميلون أكثر إلى إشبيلية، إذ ضربوا حولها حزاماً كاملاً هو سورها؛ ومكان ما كان يطلق عليه قبل ذلك دار الإمارة أقيمت قصور ذات مخططات جديدة ولكن مع احترام الحوائط والأبراج الحجرية، وبالقرب من القصر، وسيراً على النموذج الأموي القرطبي، جرى تخطيط إقامة المسجد الجامع ومعه الخيرالدا، ولكن لا نعرف فيما إذا كانت هناك دار للعبادة أو كاتدرائية قوطية - سانتا ماريا أو جيروزاليم، أو سان بيثنتي التي أوردتها المصادر الأدبية المسيحية - في هذا الفضاء الذي أقيم فيه؛ هناك نقش كتابي أو لوحة من الرخام للأسقف/ أنووراتو، كاتدرائية إشبيلية، فما الذي كان هناك قبل إقامة المسجد؟ ربما لم تكن هناك إلا منازل فقط، فطبقاً للمصادر العربية جرى هدمها عام 1172م لإقامة المسجد، وقد ظهرت بعض أطلال هذه المباني خلال السنوات الأخيرة في صحن شجر البرتقال (ألبارو خيمنث سانشو). ليس من السهل أو من المسموح أن نطبق على إشبيلية الكلاشيه الخاص بتعاقب دور العبادة القوطية والمساجد، مثل الحالة

القرطبية أو الطليطلية، ونحن في هذا نضع في الحسبان أن كلاً من المرابطين، أولاً، والموحّدين ثانياً، أدخلوا تعديلات كبيرة على المشهد الحضري السابق، فلم نجد إشبيلية وفيها هذه الجاذبية التي نراها في المدينتين السابقتين، حيث تحل كنيسة مدجّنة أو مسيحية محل دار للعبادة قوطية أو مسجد، فلم نشهد في شوارع إشبيلية وكنائسها ذات المخططات الجديدة تنّقل الكتل الحجرية القوطية أو الرومانية من مبنى لآخر باستثناء الخيرالدا؛ كذلك الأمر بالنسبة للعمارة الدينية الأموية الحضرية، التي زالت من الوجود ولم يظهر منها شيء إلا بشكل جزئي في مسجد عدبّس أو السلبادور، ثم قام الغزاة المسيحيون (1248م) بعد أن أفادوا بعض الوقت من المساجد التي استولوا عليها وأقاموا فيها الطقوس الكاثوليكية، أخذوا يشيدون كنائس جديدة لها أبراج عالية وكلها قد دخلت، من خلال عقودها، في حوار دائم مع الخيرالدا التي ظلت حتى القرن السادس عشر محتفظة بطابقيها العربيين. أما بالنسبة لمدن أخرى فيمكن القول، بالنسبة لبعض الأبراج المسيحية الحالية، بأنها كانت مآذن، في إشبيلية، وبعد زمان خيستوسو، هناك أبراجها المشيدة من الآجرّ، التي أطلق عليها المدجَّنة منذ بنائها الأمر الذي لا يدع مجالاً للشك بأنها لم تكن مآذن (تورس بالباس)، فلا يوجد في إشبيلية مسجد من الآجرّ أضيف إليه مذبح مسيحي من نفس مادة البناء، مثل مسجد الباب المردوم في طليطلة، وفي حالة وجود ذلك فقد زالت خلال القرن الرابع عشر، فكم عدد المساجد في إشبيلية بمساحتها الضخمة التي بلغت 180 هكتاراً؟ إنها حالة الحيرة التي تنتابها عندما نتعرض لبعض المدن المهمة مثل قرطبة وطليطلة وسرقسطة وبلنسية؛ هناك عدد من المساجد يصل إلى 64، وهذا رقم بسيط إذا ما قارنّاه بما ذكره الأنصاري بشأن عدد المساجد في سبتة (1000 مسجد) (؟) في مساحة أقل بكثير من مساحة إشبيلية؛ هنا نجد أن إحصاء عدد المساجد في المدن هو أمر يخص المؤرخين المبتدئين الذي يحاولون تصنيف المدن الإسبانية الإسلامية حسب مساحتها في كل إقليم، وفي هذا المقام نجد أن علم الآثار، السيئ الحظ في أيامنا هذه، هو الذي يملك قول الفصل ذلك أن الحوليات العربية تبالغ في عدد مساجد المدن، بينما نجد أن الكثير من هذه المساجد يمكن أن تكون في الأطراف، ومن أمثلة ذلك قرطبة الأموية ووشقة.

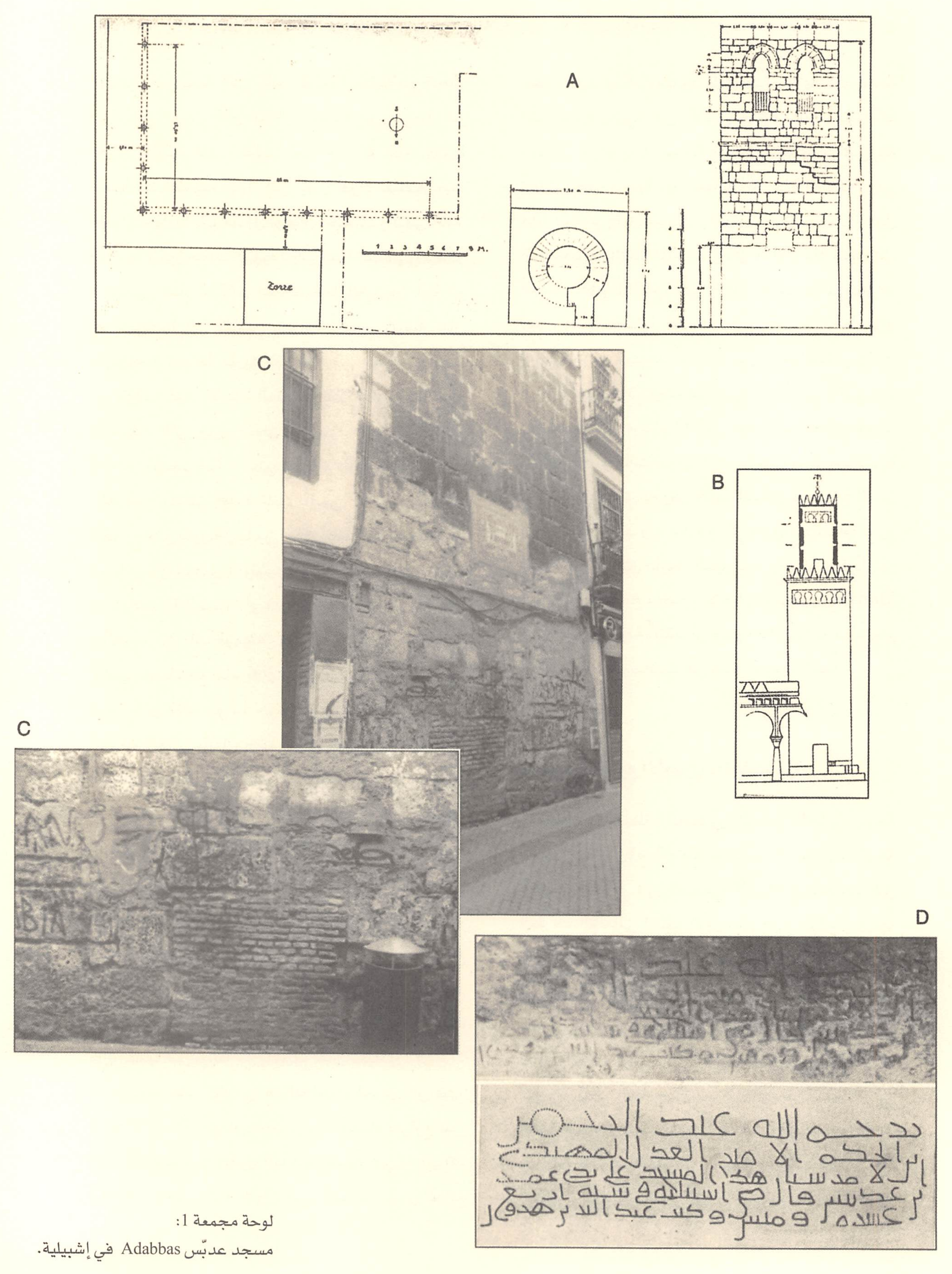
إذا ما تتبعنا مسار تاريخ إشبيلية، في واقع الأمر، نجد أنها كانت خلال حكم الموحّدين، مراكش أو الرباط، وقد أقيمت على شاطئ نهر الوادي الكبير، وهذا ما تعكسه حالة التآخي بين المئذنتين والخيرالدا، تعود صورة إشبيلية الموحّدية للظهور والتجلي أمام هاتين المدينتين الأفريقيتين، فقد كانت المدن الثلاث إبداعات حقيقية للسلاطين أنفسهم الذين دفعهم إيمانهم وجعلوا منها رمزاً على شاكلة المسجد الجامع بقرطبة في أزهى عصوره، وكان المعماريون هم أنفسهم بالنسبة للمدن الثلاث، وكان الحكّام الموحّدون يفخرون بأنهم لم يتركوا كنيسة أو برجاً إلا وقضوا عليه وأنهم أقاموا مساجد ومآذن في أقاصي مناطق نفوذهم وإمبراطوريتهم، وعندما كانوا يقتربون، في حالة حرب، من الأراضي غير المحمية، في وادي نهر التاج، كانوا يهدمون كنائس أو مصلّيات في الحقول، وبالنسبة للقرى والضِّياع المهمة نجد المساجد التي تحولت إلى كنائس تستعيد وظائفها القديمة في عهدهم، وهذا ما نجده في طلبيرة وقلعة تراب القديمة، وتكرر المشهد: مسجد / كنيسة، وكنيسة / مسجد، في غدو ورواح غير منتظم.

عدتُ قبل ذلك إلى المعلومة القائلة بوجود 64 مسجداً في إشبيلية قبل الغزو المسيحي (خوليو جونثالث)، واعتقد أن هذا الرقم يجب أن يظل مرجعاً أساسياً، ذلك أننا إذا ما نثرناه على الخريطة لامتلأت بالكامل، فهل ذلك لأن عدد المساجد ضعف عدد دور

العبادة المسيحية التى كانت قائمة؟ مثلما هو الحال في باقي المدن، كان انتقال المدينة من مرحلة إلى أخرى بطيئاً، فقد انتقلت المساجد القديمة، ومعها الحمامات القريبة منها، إلى أيدي أفراد بعينهم حيث قاموا بتحويليها إلى منازل أو مبان خاصة، وانتهى الأمر ببعضها لتكون معابد لليهود؛ وفي هذا المقام ورد ذكر مسجدَين عام 1252م استخدمهما العبريون أولاً ثم تم تحويلهما إلى كنائس بعد ذلك وهي كنيسة سان بارتولوميه وسانتا ماريا لابلانكا؛ من المناسب أيضاً أن نتوقف عند الأنباء المتعلقة بثلاثة من المساجد الإشبيلية التي جرى منحها فى عهد ألفونسو العاشر لإعادة استخدامها «استوديو عام لدراسة اللاتينية والعربية» وكمقر إقامة للفيزيائيين الذين جاؤا من الجوار، حتى يكون قريباً من أماكن عملهم (خ. جيشوت، هـ. بالور و إ. مونتس). وتشير الوثائق إلى مساجد، سواء داخل المدينة المسورة أو خارج الأسوار، أي في «أرينال» وبالقرب من باب قرمونة، وقد تحول الكثير منها إلى أراضي فضاء مع عام 1266م، وأقيمت هناك كنائس، وربما كان ذلك هو ما جرى بالنسبة لبعض الكنائس الصغيرة مثل سانتا مارينا وسان خوليان وسانتا لوثيا (د. أنجولو إنيجث)؛ لابد أن هدم المساجد خلال القرن الرابع عشر كان عملاً منظماً، فمن بين الأربع وعشرين كنيسة (سجلت طليطلة 31) التي كانت في المدينة نجد أن ليس هناك واحدة منها تحتفظ بأي أثر إسلامي ماعدا سان سلبادور والمسجد الكاتدرائية؛ ما بقي بعد ذلك من عدد قليل من المساجد، بعد الزلزال الذي وقع عام 1356م، جرى هدمها لإقامة كنائس؛ من جانبه قام خوليو جونثالث بجرد المساجد حسب الأحياء، حيث كان أغلبها في سانتا ماريا يليها سان سلبادور، أي 17، 11 مسجداً على التوالي؛ هناك أحياء أخرى كان فيها 5، 4، 3، 2، 1، أي أن إجمالي ما أحصاه يتراوح بين 60 و 62 مسجداً؛ ويقول الباحث ثونيجا في «حولياته» إنه خلال عصر بدرو الأول، في منتصف القرن الرابع عشر، كانت هناك مساجد ظلت على حالتها المتواضعة التي كانت عليها في الأصل وربما كانت مصلّيات صغيرة، جرى بعدها إضافة مذابح لها لتكون كنائس، ثم أزيلت وحلت محلها دور العبادة المدجَّنة الحالية؛ وفي هذا المقام يقول جومث راموس، مستنداً إلى «سجل الحصص» Repartimiento، بأن هناك أدلة تشير إلى أنه منذ عام 1266م، على الأقل، كانت هناك مساجد أصبحت مساحاتها فضاء، وفي عام 1275م جرى تأجير أو منح مساجد أخرى لتبنى مكانها منازل، ولابد أن ذلك هو ما وقع أيضاً في حي سانتا ماريا، الذي ورد ذكره بهذا الاسم عام 1262م حيث كانت هناك خمسة مساجد، ربما كانت «زوايا» أو «مساجد أحياء»، وبالنسبة لحي المورو الذي لم يكن كثيف السكان مع نهاية القرن الرابع عشر، فقد ورد ذكره وذكر «دروب» وأسواق خارج هذه الأحياء أطلق عليها «الموروس». وقد تولى كويّانتس دي تيران معالجة موضوع الأحياء الإسلامية Moreria بتأن، ففي قرمونة يُعتقد أن مسجدها الجامع هدم عام 1424م، وسوف نتحدث عن هذه القضية لاحقاً.

المسجد الجامع الأميري «السلبادور»:

يقع في المنطقة الحضرية للمدينة الحالية (لوحة مجمعة 2، 1، رقم 1 يتعلق بالمنزل. انظر أيضاً لوحة مجمعة 29: 1 في الفصل الأول)، وبالتحديد في الطرف الشمالي للثلث الأول من هذه الرقعة، وربما كان وضعه مركزياً في الرقعة العمرانية التي ترجع إلى القرن التاسع، وهو بعيد عن «ألكاثار» الخاص بالأمويين، وجرت عليه تجديدات خلال القرنين الحادي عشر والثاني عشر (رقم 3 في الصورة)، ويبتعد أيضاً عن المسجد الجامع الموحّدي الجديد (رقم 2 في الصورة). قام كل من تورس بالباس وفيلكس إيرناندث بدراسة مسجد السلبادور (لوحة مجمعة 1). وتركز اهتمام الباحثين علي أطلال المنارة الواقعة شمال

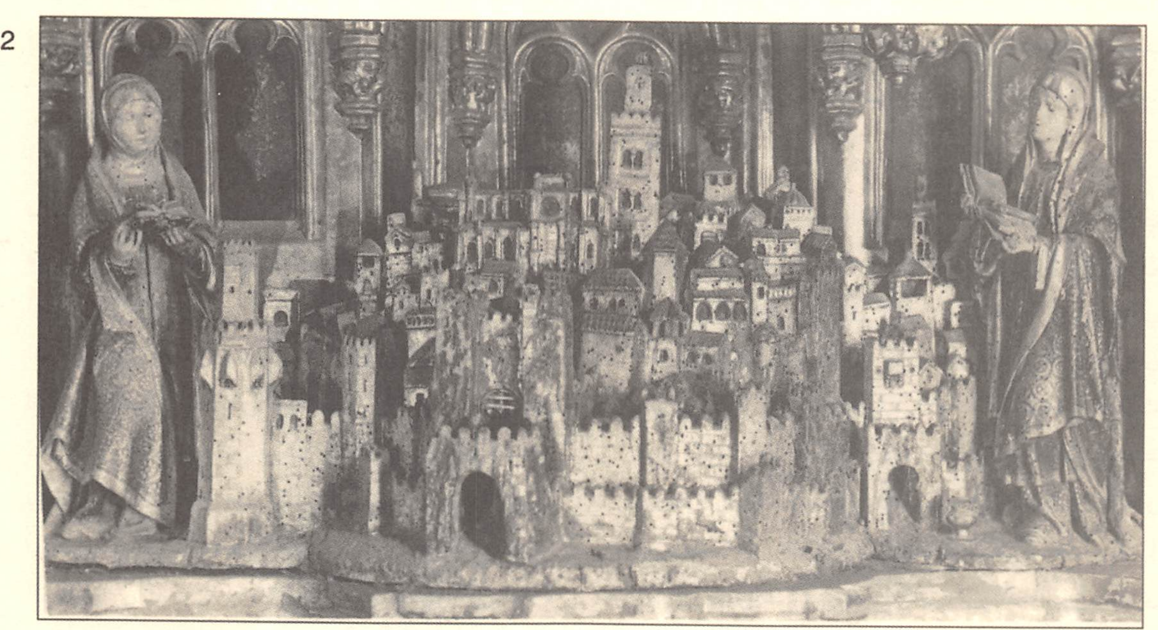


لوحة مجمعة 1:

مسجد عدبّس Adabbas في إشبيلية.

1

2



لوحة مجمعة 2:

1: منظر من الجو لإشبيلية (1، 2 مساجد 3: ألكاثار).



الصحن، وتبرز إلى الخارج، وهي تقع على ما يبدو في المحور الأوسط للجزء المسقوف مثلما هو الحال في المئذنة القرطبية لهشام الأول في المسجد الجامع. وبالنسبة للمخطط نجد هذين الباحثين يقولان إن الصحن كان فيه بوائك ثلاث؛ أما الآن فكل شيء جرت عليه يد الترميم، وبالتالي نرى أعمدة لها تيجانها وحلياتها المعمارية المتموجة القديمة التي جرى أعادة استخدامها في البوائك الحديثة (انظر لوحة مجمعة 49، الفصل الأول)، وجاء ذلك سيراً على الأسلوب الروماني، وربما كانت هذه القطع التي جرى إعادة استخدامها تنسب لمبان سابقة سيراً في هذا على ما هو معهود في المسجد الجامع الذي يرجع إلى عصر الإمارة في قرطبة وكذا مساجد طليطلية. وفيما يتعلق بذلك المسجد في منطقة باطقة Betica نعرف شيئاً عنه، من خلال نقش كتابي على عمود الجزء المسقوف (D)، هو اليوم ضمن مقتنيات متحف الآثار بالمدينة، فقد شيده ابن عدبّس Adabbas قاضي إشبيلية عام 829م»، طبقاً لقراءة ليفي بروفنسال وأوكانيا خيمنث، الأمر الذي يتفق مع ما ورد من إشارات في المصادر العربية (ابن القوطية وابن سعيد) التي نسبت المسجد إلى عبد الرحمن الثاني.

بالنسبة للمنار (A) (C) نجد أن المخطط أسطواني من الداخل وكذلك العمود المركزي الخاص بالسلّم مثلما هو الحال في المنارات القرطبية في كل من سان خوان دي لوس كاباييروس ومسجد سانتياجو؛ أما من الخارج فقد أدخلت عليها زيادات على يد المسيحيين، ومعنى هذا إن ما بقي من المئذنة القديمة ليس إلا الجزء الداخلي، ويلاحظ أن البناء مكون من كتل حجرية مرصوصة بطريقة آدية وشناوي أموية ولكن بشكل غير منتظم بعض الشيء. حظيت هذه المئذنة بالكثير من الإشارات في الحوليات العربية، فعلى سبيل المثال يقول العذري، (ق11)، إن الجديد فيها كان عبارة عن أعمدة في الأركان تمتد إلى أعلى، وهي أعمدة من الرخام مقامة في الأركان الأربعة، عموداً فوق عمود (ر. بالنسبة)؛ وبعد ذلك بقرون ثلاثة نجد الحميري يؤكد أن المئذنة السابقة على الغزو المسيحي، والتي كانت تتسم بأنها ذات شكل رشيق، كان لها في كل ركن ثلاثة أعمدة متراكبة تصل إلى أعلى ارتفاع، وهذا الوصف لابد أنه مأخوذ عن العذري؛ غير أن الزلازل أثرت تأثيراً كبيراً على هذه المئذنة مرتين، إحداهما عام 1079م الأمر الذي أدى إلى ترميمها، طبقاً للوحة تأسيس، وجاء ذلك على يد المعتمد، أحد ملوك الطوائف (انظر لوحة مجمعة 12: 3 في الفصل الأول)، وعلى ما يبدو فإن هذه اللوحة كانت في الواجهة الشمالية للمئذنة، وخلال القرن السادس عشر جرى وضعها في الجهة الجنوبية (رودريجو كارو وألفونسو دي مورجادو) وربما كان ذلك موضعها الأصلي استناداً إلى نقوش كتابية معروفة تتعلق بمآذن أخرى. ورد النص الكتابي المذكور في «روض القرطاس» لابن أبي ذر حيث يشير الى أن المعتمد أمر ببناء الجزء العلوي لهذه المئذنة الذي جرى هدمه بسبب الزلزال الذي وقع عام 1079م؛ أما الزلزال التالي فقد وقع عام 1355 - 1356م حيث سقط الجزء الأعلى في مئذنة المسجد الكبير (الموحّدي) وكذا برج سان سلبادور (حولية ملوك قشتالة، السيد بدرو والسيد إنريكي الثاني والسيد خوان الأول والسيد إنريكي الثالث).

كانت مئذنة السلبادور تضم قبل الزلزال الثاني طابقاً ثانياً فيه أعمدة مركبة في الأركان، لكن لا يمكن تطبيق ذلك على الطابق الأول طبقاً لما نراه اليوم في الجزء السفلي، وبالتالي فإن الصورة التقريبية هي التي نراها في الرسم B في اللوحة المجمعة 1 (حيث جرى اتخاذ ما قمت به لإعادة تصوّر مئذنة مسجد مدينة الزهراء كنموذج، ولا شك أن النموذج الأخير دون أعمدة في الأركان في الطابق الثاني). هذا يقودنا إلى أن نتعرف إلى وجود طابق ثان للمؤذنين، جرى القضاء عليه على يد المسيحيين؛ وربما كان النموذج

المؤكد للمنارات الأندلسية خلال القرن التاسع مئذنة المسجد الجامع في القيروان ذات الطابقين الأول أكبر من الثاني من حيث المخطط (البكري)؛ وبالنسبة لموضوع الأعمدة التي في الأركان والتي يُعتقد أنها كانت موجودة في الطابق الثاني الأصلي للمئذنة القيروانية، فإن ذلك مؤكد في الطابق العلوي في المسجد الرئيسي في صفاقس، الذي يرجع في أصوله إلى القرن التاسع، ثم أعيد بناؤه، أي هذا الطابق، خلال القرنين الحادي عشر والثاني عشر (ل. جولفن). ومن المعتاد أن تلك الأعمدة التي توجد في الأركان نراها كثيراً في الأبواب الحضرية في القيروان، وهذا تقليد جرى اتباعه بعد ذلك في تونس، في مئذنتين شيدتا بعد ذلك، إحداهما مئذنة مسجد «باربيرو» بالقيروان، والثاني مئذنة مسجد «القصر» في تونس العاصمة، إضافة إلى المسجد القبة في هذه المدينة وهو سيدي يوسف. ويحدث الشيء نفسه في العمارة في باليرمو، خلال القرن الثاني عشر، في القصور والكنائس؛ ومن جانب آخر فعندما يتحدث البكري عن «القصر القديم» الذي يرجعه إلى عام 800م، والواقع على بعد كيلو مترات قليلة من القيروان، يشير إلى أن مئذنته كانت أسطوانية، مشيدة من الآجرّ ولها أعمدة متراكبة على مدار طوابق سبعة (سبلانس). هذا الموضوع الخاص بالمئذنة الأسطوانية يقودنا إلى مخطط البرج الإشبيلي السلبادور من الداخل، وسلّمه الحلزوني الذي نراه أيضاً في برج منارة الرباط في سوسة (ق 9). سبق أن شهدنا هذا النمط في المآذن القرطبية خلال عصر الإمارة، إضافة إلى منارات المساجد في ويلبه وهي مئذنة المنستير ولبلة. وعودة إلى إشبيلية، نجد أن بعض أبراجها التي يُنظر إليها على أنها مدجّنة (أنجول إنيجث) أسطوانية من الداخل، وربما كانت تقليداً لمنارات في المدينة مثل منارة السلبادور، أو أنها انبثقت من أبراج مسيحية شهيرة في أراضي إقليم الأندلس، واستنتاجاً لذلك أعتقد أن الأعمدة التي في الأركان ربما كانت صدى لمنارات ترجع إلى عصر الأغالبة أو عصر الفاطميين في تونس.

اهتم المؤرخ العربي ابن صاحب الصلاة بتزويدنا ببعض التفاصيل المهمة عن مسجد عدبّس إذ أشار إلى أول خطبة جرت من على المنبر، عام 1182م في المسجد الموحّدي الجامع، فقد ألغيت الخطبة وأداء شعائر الجمعة في المسجد المذكور، وجرى نقل منبره من مكانه وجرى وضعه إلى جانب الحائط الغربي، كما جرى نقل المقصورة من مكانها قبل ذلك وجرى توزيعها بين الأروقة الشمالية والشرقية عام 1175م؛ ويضيف المؤرخ المذكور أن القاضي عمر بن عدبّس كان قد شيد المسجد عام 829 - 830م، ويشير إلى النقش الكتابي التأسيسي وأن الناس وجدوا في العمود الكائن في الرواق الثاني في الجانب الشرقي، أمام المحراب، نقشاً كتابياً قديماً يترحّم على الإمام عبد الرحمن بن الحكم الرجل العادل الذي أمر ببناء هذا المسجد تحت إشراف عمر بن عدبّس قاضي إشبيلية عام 829م. وفي فقرة أخرى يشير ابن صاحب الصلاة أنه عُرضت على الأمير ضرورة ترميم المسجد من الداخل والخارج بعد أن تعرض لبعض التلفيات، حيث إن كمرات السقف كانت قد تآكلت من الأطراف، وحدث ميل في الحائط الكائن في الجانب الغربي وكان يهدد بتدمير المسجد بأكمله، فقام البناؤون والعمال بعلاج الموقف وقاموا بتبليط الصحن بالآجرّ الأملس ذي الجودة العالية، وجرى إصلاح العقود باستخدام الجصّ والجير، ثم جرى اختبار الوضع الذي عليه السقف. جرى كل ذلك عام 1196م، ثم يشير المؤرخ المذكور إلى أن المسجد قد ضاق لكثرة عدد المصلّين الذين كانوا يؤدون الشعائر حتى في الصحن والبوائك وفي الشارع والمحلات المجاورة، ولم يكن ممكناً توسع المسجد في أي عهد من العهود السابقة حتى جاء أبو يعقوب وشيد المسجد الجامع للتوسعة على المصلّين؛ وهنا نجد أن ابن صاحب الصلاة يقدم لنا من خلال هذه المعلومات النمطية نفسها التي عليها المساجد الكبرى في مدن أخرى إسبانية إسلامية



كانت محاطة بشوارع تجعل من الممكن إقامة أسواق ومحلات في الجوار؛ وفي كثير من هذه المدن، بدءاً بقرطبة وطليطلة وسرقسطة، نجد أنه أمام زيادة عدد السكان فإن الإجراء المتبع خلال العصر الأموي توسعة المبنى القديم بعملية لا تطال المبنى الأصلي المسقوف بل تضيف إليه؛ غير أن إشبيلية شهدت اتجاهاً مضاداً لذلك، فقد قرر الموحّدون نقل الخطبة إلى مسجد أكبر يقع إلى جوار «القصر» أو مقر الحكم الخاص بالحكام الجدد، رمز مزدوج للسلطة الدينية والسلطة المدنية في هذه المنطقة من المدينة؛ وتعد هذه التغييرات مؤشراً على تحول حضري عميق جرى التعبير عنه من خلال إقامة المسجد الكبير وسط الشوارع الرئيسية وهذا ما وجده الغزاة المسيحيون عندما دخلوا المدينة عام 1248م؛ يقع المسجد كأنه جزيرة، ملتقى الشوارع الرئيسية، ثم جرى تحويله إلى كاتدرائية، مثلما حدث في كثير من المدن الإسبانية الإسلامية الرئيسية، وظل المعبد الجديد في قلب المدينة وعلى شاكلة شبكة الطرق القديمة؛ وفي نهاية المطاف يحدثنا ابن صاحب الصلاة عن مسجد آخر كان في القصبة، بالقرب من المسجد الجامع الموحّدي، وهو مسجد صغير اتضح أنه لا يتسع للكثيرين فتم تحويله إلى مقر إقامة ونظراً لزيادة عدد الموحّدين وقواتهم. هذا المبنى الحربي، الذي زال من الوجود، يرجع إلى عمارة مجهولة، وهو مثال واضح على وجود مسجد في الحصون الكبرى خلال ذلك العصر طبقاً للصورة النمطية التي نجدها في قصبة الرباط بمراكش وفاس؛ ومن العلامات المثيرة للتساؤل غيبة مساجد في «ألكاثار» أو القصور الحكومية في ألكاثار الحالي بإشبيلية ويجب بحث الأمر نظراً لوجود مسجد داخل أسوار «ألكاثار» الأموي القرطبي، وفي الجعفرية، وطبقاً للمصادر العربية كان هناك مسجد كبير آخر إلى جوار قصور قصبة ملقة.

المسجد الجامع الموحّدي:

من خلال ما سبق ذكره نتناول هذا المسجد الفريد الذي وصلنا منه صحنه المسمى صحن أشجار البرتقال، والخيرالدا،مع ما جرى عليهما من تعديل وتحوير، حيث جرى إزالة الطابق العلوي للمئذنة المخصص للمؤذنين، حيث لم يتبق منه إلا أجزاء ضئيلة استناداً إلى الرسم الذي أعده بيّاسانا دي مينا (ق 16) وإلى ما نراه في مسجد الكتبية بمراكش، إذ كانت المئذنة في واقع الأمر مكونة من طابقين الأول أكبر من الثاني من حيث المخطط في الحالات الثلاث مثلما هو الأمر في المنارات الرئيسية الأموية بقرطبة. وعندما نريد الحديث عن تاريخ المساجد المرابطية والموحّدية الكبرى فما علينا إلا أن نرجع إلى ما جرى في المسجد الجامع بقرطبة دون أن نهمل ذكر المسجد الجامع بالقيروان، (ق9): حيث نجد صحناً كبيراً فيه بوائك ثلاث تسبق الحرم المكون من عدد من الأروقة المتعامدة على حائط القبلة، الذي يأخذ الاتجاه الجنوبي الشرقي مع وجود مئذنة، عادة ما نراها في الحائط الشمالي للصحن، والمحراب، تلك الكوة ذات الأضلاع وذات عقد المدخل المزخرف، وتجدر الإشارة أيضاً إلى نمط حرف T في نقطة التقاء البلاطة الرئيسية والبلاطة الموازية لحائط القبلة. هذه هي الصورة النمطية للمساجد الجامعة في المغرب الإسلامي كافة، فالمخطط مماثل دائماً لما نجده في المساجد الجامعة في المشرق الإسلامي وعلى رأسها المسجد الأقصى بالقدس، وكل واحد من المساجد في المغرب الإسلامي يجري التعبير عنه بلغة معمارية تتواءم مع الفن السائد في كل إقليم والمواد المستخدمة، إذ نرى أنه خلال عصر المرابطين والموحّدين جرى إحلال الآجرّ محل الحجر، ومن هذا المنطلق فإن الشكل العام هو مشرقي أكثر منه مغربي، ففي المشرق نجد عمارات مشيدة من الآجرّ في العراق أو ما وراء النهرين، أما في الجانب المغربي فهناك مسجد الباب المردوم بطليطلة، غير



أن النقد الحديث لم يدرك، على وجه اليقين، ما إذا كان هذا المسجد الصغير المشيد بالآجرّ أصبح داخل الدائرة المشرقية أو أنه، على العكس من ذلك، عبارة عن تجربة محلية تتمثل في الانتقال بالفن القرطبي الذي يستخدم الحجارة إلى استخدام الآجرّ. وبناء على هذا ففي المساجد الموحّدية وكذا المرابطية في الشمال الأفريقي نجد الأعمدة الحجرية تتخلى عن مكانتها لصالح أعمدة مشيدة من الآجرّ، قطع مربعة أو مستطيلة، بدأ العمل فيها، ولو أنها من حجارة، في مسجد قلعة بني حمّاد بالجزائر؛ واعتبرت هذه المنطقة (البربر) المحاجر الرومانية التي تتمثل في الآثار الرومانية القريبة أو البعيدة عن المدينة غير مجدية وبالتالي لم تكن هناك مساجد من الحجارة سابقة؛ أما في الأندلس فلم نعثر إلا على بعض القطع التشريفية التي تتمثل في تيجان الأعمدة الأموية التي تعرف عليها هنري تراس في أماكن متميزة في كل من مسجد القرويين بفاس ومسجد الكتبية، لكن الأمر يختلف بالنسبة للخيرالدا حيث يمكننا، وبشكل استثنائي، دراسة مجموعة من تيجان الأعمدة التي ترجع إلى عصر الخلافة والتي جرت الإفادة منها مرة أخرى، إذ يرى خيستوسو أن عددها وصل إلى 140 تاجاً وأنها جميعها ترجع إلى عصر القوط.

إذا ما تناولنا الآجرّ الذي شُيِّد به المسجد الإشبيلي علينا أن نتخيل نموذجاً لمبنى محلي سابق استخدمت فيه مادة البناء المذكورة، وهو اليوم غير قائم، وعلى هذا فإن كلاً من الآجرّ والأكتاف المشيدة لم تُرَ قبل ذلك إلا في مسجد الباب المردوم ومسجد المنستير في ويلبه ومصلّى الجعفرية بسرقسطة. وعلى أية حال علينا ألا ننسى أن العرب في تونس استخدموا الآجرّ بشكل مكثف في بناء الأسوار وكذلك في مساجد ومآذن، الأمر الذي يؤكد المقولة التي تشير إلى أنه طالما غاب الحجر ظهر الآجرّ المادة التي يسهل توفيرها وبتكلفة رخيصة إذ نراه قائماً هناك بمعزل عن التيارات الأسلوبية الكبرى، فمن الواضح أن الطبقة الخارجية لحوائط المسجد الجامع بالقيروان وكذلك الأكتاف أو الدعامات هي من الآجرّ كما أن الكتل الحجرية في المئذنة قطعت لتشبه الآجرّ؛ وإذا ما كانت المساجد الموحّدية قصيرة الارتفاع نسبياً وشبه مربعة فإن الآجرّ يقوم بوظيفته على أكمل وجه، غير أن المآذن الكبرى، مثل منارة الكتبية، جرى إنشاؤها بالحجارة، إذ يلاحظ أن الدبش كبير في بناء هذه الأخيرة، الا أن هناك استثناء في هذا المقام وهي مئذنة حسّان بالرباط، ثم مئذنتين أقل ارتفاعاً هما مئذنة رباط تيط ومئذنة قصبة عدية في تلك المدينة، حيث يلاحظ أنهما شُيدتا بكتل حجرية مربعة جيدة القطع؛ وتعتبر مئذنة مسجد تنمال مثالاً مرجعياً من المنظور المعماري، إضافة إلى موقعها الفريد، في النقطة التي نجد فيها المحراب، ومادة بنائها خليط من الآجرّ والدبش، إذ كانت وظيفة المادة الأولى تدعيم الزوايا وإقامة عقود النوافذ، وهذه تجربة قائمة أيضاً في منارة مسجد القصبة بمراكش (1196م)، وحقيقة الأمر في هذا السياق أن كلتا الحالتين تقلدان، كل واحدة على طريقتها، ما نراه في مسجد الباب المردوم، أو إن شئنا القول، السير على نهج المآذن الأولى الطليطلية التي ورد ذكرها خلال الثلث الأول من القرن الثاني عشر (سانتياجو دل أرّابال، وسان أندرس، وسان بارتولوميه)؛ ومن جانب آخر هناك أمر معروف للجميع وهو الأثر الذي أحدثه هذا النمط من البناء استخدام الآجرّ على الطراز الأندلسي، ومن أمثلة ذلك ما نجده في كل من سبتة و «القصر الصغير» خلال القرنين الثاني عشر والرابع عشر. وعندما ننظر إلى الخيرالدا كمثال فريد في عصرنا، وحتى اليوم أيضاً، نجد أنه استخدمت فيها آلاف قطع الآجرّ في مناطق مختلفة من جسمها الذي يصل ارتفاعه إلى 60م. هناك مثال آخر لمئذنة من الآجرّ كانت في عصرها ووردت أخبارها عن طريق البكري، تقع في «القصر القديم» بالقرب من القيروان، كما نذكّر بأن بطليوس، في عصر الإمارة،



كانت تضم مسجداً رئيسياً مشيداً من الآجرّ ومنارته من الكتل الحجرية، وتتكرر هذه الحالة في مسجد السلبادور في طليطلة. وعلى أية حال فإننا عندما نطبق ما قيل عن هذه المدينة على إشبيلية الموحّدين، حيث كانت المساجد من الآجرّ، وهذا هو ما كان ينفذ في الكنائس التي شيدت بعد ذلك خلال العصور الوسطى، وقد سبقت في ذلك مدينة نهر التاج (طليطلة) حيث نشهد فيها تزامناً بين مساجد مشيدة من الآجرّ وأخرى من الكتل الحجرية، ويتجسد نموذج الحالة الأولى في مسجد الباب المردوم، ومعنى هذا أنه لم تكن هناك حاجة إلى المشرق، فقد كانت بطليوس هي النموذج ثم جاءت بعدها القيروان وطليطلة حيث شيدت المساجد من الآجرّ.

قامت الكاتدرائية الإشبيلية (لوحة مجمعة 3: 1)، المشيدة من الحجارة، على أطلال المسجد الموحّدي وحلت محل الحرم، ولم ينج إلا الصحن والخيرالدا التي قامت طوال مدة زمنية غير قصيرة بدور برج الأجراس (لوحة مجمعة 4: 1)، وهذا النمط نفسه نجده يتكرر في مساجد إسبانية أخرى، ومن أمثلة ذلك مسجد السلبادور في حيّ البيّازين بغرناطة، (ق13)، رغم أن المنارة قد أزيلت في هذه الحالة كما نرى. وعودة الصحن الذي أفلت من الكاتدرائية لنجد أن هذه الحالة تسير على نهج حالات سابقة ومنها الكاتدرائية الطليطلية إذ جرى الاحتفاظ بالصحن الإسلامي ليكون صحناً للمبنى المسيحي، حتى أتى هؤلاء وأحلوا محله الصحن الحجري الحالي خلال القرن الرابع عشر، وعلى هذا فإن تلك الثنائية بين المسجد والكنيسة ظلت قائمة تحت أوجه وأنماط مختلفة في الكثير من المدن الإسبانية ولفترة طويلة؛ وهنا نجد أن تورّس بالباس يخطو خطوة جريئة ويقدم لنا مخططاً فيه تطابق نسبي لأروقة المسجد الإشبيلي وعقوده التي زالت من الوجود (لوحة مجمعة 3: 2)، حيث نجد أن ما هو عربي باللون الأسود، ويبلغ عدد الأروقة 17 متعامدة على حائط القبلة، على شاكلة المسجد السابق عليه والذي يعتبر النموذج وهو مسجد الكتبية بمراكش الذي شيده أبو يعقوب يوسف، أي الخليفة نفسه الذي بدأ بناء المسجد الإشبيلي حيث يلاحظ أن هذا البناء الأخير يتكون من اثني عشر خطاً من العقود التي تمتد من الشمال إلى الجنوب، ويلاحظ أن الرواق المركزي والرواق الموازي لحائط القبلة أكبر من الأروقة الباقية، وقد انتقلت نمطية الأروقة الطرفية إلى الصحن، لتصبح البوائك. هناك تحليل آخر لمخطط المسجد قام به هنري تراس (لوحة مجمعة 3: 2 – 1). أما بالنسبة للأبواب، فإن الصحن، في الجانب الشرقي منه، يضم، بين الأبراج الصغيرة والأربطة estribos، ثلاثة فعلية، إضافة إلى بابين آخرين مسدودين، وربما كان الأمر عبارة عن حائط، جزء منه مسدود وآخر مفتوح على التوالي، مثلما هو الحال في المسجد الجامع بقرطبة خلال التوسعة التي تمت في عصر الحكم الثاني؛ يوجد في الحائط الشمالي باب مركزي يطلق عليه اليوم «باب الغفران»؛ هناك مخطط شبيه للمسجد في هذا السياق قدمه مانثانو مارتوس (لوحة مجمعة 4: 3) إذ يضم ذلك المخطط عشرة خطوط من الأعمدة والبلاطة المستعرضة على حائط القبلة، التي تشكل مع البلاطة المركزية شكل حرف T الذي بدأ في المسجد الجامع بقرطبة، لكن المخطط الذي بين أيدينا لا يضم أبواب الصحن، في الضلع الشرقي، وقد أشرت إليها بسهم صغير. ويلاحظ أن كلا المخططين اللذين أتناولهما بالشرح يضمان الحائط الفاصل بين الجزء المسقوف والصحن وأنه كان يضم عقوداً كبيرة كثيرة تماثل عدد أروقة المسجد سيراً في هذا على شاكلة ما نجده في المسجد الجامع بقرطبة، حيث يمكن التعرف إليها، في المثال الأول، في الجانب الشرقي المجاور للمنارة (لوحة مجمعة 4: 3 داخل دائرة). نعرف أن ألفونسو خيمنث هو واحد من العارفين بأمر المسجد بشكل عميق، والذي قدم لنا مخططاً جديداً أعده خ. ل. تريّو



دي ليبا، وربما كان ذلك أقرب إلى الواقع من المخططات الأخرى، حيث أدرج سهم الاتجاه الذي لم يكن موجوداً في المخططات السابقة؛ فالأكتاف المشيدة من الآجرّ في المنطقة الفاصلة بين حرم المسجد والصحن (A) كانت على شكل صليب أو مستطيلة حيث نرى ستة أعمدة مشيدة، صغيرة، ملتصقة بها، ونراها من الحجارة في المنطقة الفاصلة في المسجد الجامع بقرطبة في النقطة الفاصلة بين الجزء المسقوف في عصر الإمارة والآخر الذي يرجع إلى عصر الخلافة (لوحة مجمعة 40: 4 الفصل الثاني)؛ أما بالنسبة للمسقط الرأسي فربما كان على شاكلة ما نجده في اللوحة المجمعة 4: 1، وهو شديد التماثل، بما في ذلك المخطط، بمسجد الكتبية بمراكش (B) (انظر لوحة مجمعة 85: 3، الفصل الأول) إذ نجد أن هذا المسجد الأخير يتكون من سبعة عشر رواقاً، التي عليها المسجد الإشبيلي رغم أن الصحن أكثر صغراً إضافة إلى أن المئذنة تقع في الزاوية الشمالية الشرقية؛ هناك تجديد في كل من مسجد الكتبية ومسجد تنمال يتمثل في أن الأروقة الجانبية أكبر بعض الشيء - عرضاً - من الأخرى في الوسط، وليس ذلك في المسجد الإشبيلي؛ تضم المساجد الثلاثة شكل حرف T المكون من الرواق الموازي للقبلة والرواق المركزي، ونرى هذا خلال القرن الثاني عشر في المسجد المرابطي الجامع بالجزائر؛ ويضم الرواق المستعرض على حائط القبلة، في مسجد الكتبية، خمس قباب ذات أسقف بارزة (C)، وفيها مقربصات، وهي القباب نفسها التي ربما كانت موجودة في صدر المسجد الإشبيلي؛ كما نجد مثل هذه القباب في مسجد تنمال لكن عددها لا يتجاوز ثلاثة (لوحة مجمعة 85: 1 الفصل الأول)؛ ويضم المخطط الخاص بالمسجد الإشبيلي الذي أعده مانثانو مارتوس قباباً ثلاث تقع أمام المحراب، سيراً على النموذج الخاص بالقباب الثلاث الكائنة أمام المحراب في المسجد الجامع بقرطبة، توسعة الحكم الثاني، إضافة إلى واحدة على رأس كل واحدة من الرواقين الطرفيين، غير أن الاحتمال الأقرب هو أن القباب الخمس في المسجد الإشبيلي كانت متباعدة عن بعضها، سيراً على نموذج مسجد الكتبية مثلما نرى في المخطط الذي أعده هـ. تراس؛ ومع هذا فإن ابن صاحب الصلاة، المؤرخ العربي للمسجد، لا يذكر إلا قبة واحدة أمام المحراب. ويرى ج. كاليه، بالنسبة لمسجد حسان بالرباط، أن القبة كانت وحيدة، أمام المحراب؛ أما أبعاد المسجد فهي 110×115م، أي ما يزيد قليلاً على هكتار، أو ما يزيد قليلاً عن نصف المسجد الجامع بقرطبة مع نهاية القرن العاشر، ولم يتجاوز هذه المساحة، في ذلك الزمان، إلا مسجد حسان بالرباط الذي تصل مساحته 2.5 هكتاراً، مقارنة بمسجد تنمال الصغير (40×45م) ومسجد مراكش (90×50م) ومسجد القصبة بالمدينة نفسها (80×77م) (انظر لوحة مجمعة 42 في الفصل الأول)؛ وإجمالاً للقول نجد مسجد إشبيلية من أكبر المساجد مساحة في المغرب الإسلامي وما يتجاوزه في هذا المقام هو مسجد حسان بالرباط الذي يصل عدد أروقته إلى 21 رواقاً مقابل 17 رواقاً في المسجد الإشبيلي.

يتضح مما سبق أن المسجد الإشبيلي، بصفة عامة، كان صورة طبق الأصل معصرنة للمسجد الجامع بقرطبة، لكن الآجرّ كان هو البطل في المسجد الأشبيلي مقارنة بالمسجد القرطبي، كما أن فيه 17 رواقاً مقابل 19 في المسجد القرطبي (17 رواقاً أيضاً في المسجد العباسي أبو دلف في سامرّاء، وفي المسجد الجامع بالقيروان، ق 9)، كما توجد أبراج صغيرة أو دعامات في الأضلاع، وتبادل بين حوائط بلا أبواب وأخرى ذات أبواب غير مرتبطة بالمركز لكنها متوازية، ففي الصحن نجد البابين الرئيسيين في الأضلاع، حيث إن الباب الكائن في الحائط الشمالي يوجد في منبت المحور المركزي للمسجد. من الخارج نجد أرصفة تحيط بالمبنى، وهذا كله عبارة عن صورة حية للمسجد

الجامع بقرطبة، مع وجود تنويعتين هما: أن الدعامات في الصحن لا نراها في المسجد القرطبي بينما نراها في المسجد الجامع بمدينة الزهراء وفي مسجد تطيلة؛ كما أن المنارة الإشبيلية تتسم بتفردها ذلك أنها تقع على الضلع الشرقي، ويبرز المخطط الخاص بها عن المخطط العام بشكل مبالغ فيه، في النقطة الفاصلة بين الجزء المسقوف والصحن، ولا شك أن مردّ ذلك وجود صعوبات في الأرض التي من المعتاد أن تقام المئذنة عليها، شمال الصحن وفي النقطة المركزية منه، طبقاً للكلاشيه الذي نجده في المساجد الجامعة الأموية، خلال القرن الثاني عشر، وهذا ما تكرر فقط في مسجد حسان بالرباط ومسجد قصبة فاس، غير أن الوضعية غير الاعتيادية للمئذنة الإشبيلية تكسب المسجد طبيعة خاصة، ربما يمكن القول عنه إنه كان راية وعلامة على الإمبراطورية الموحّدية، اللهم إلا إذا كانت الغاية التعبير عن اهتمام بكل من الصحن والجزء المسقوف بدرجة واحدة، فالحائط الفاصل بينهما يقع في المنطقة المركزية في الواجهة الشرقية للمئذنة؛ وأياً كان الموقف فإن المئذنة كانت تبدو دائماً كوحدة معمارية تختلف عن الجزء المسقوف وتتسم بالاستقلالية من الناحية البنيوية والزخرفية كما لا يوجد شيء مكتوب يتعلق بموقع البرج في المساجد، وكان الحكّام الموحّدون يفخرون بأنهم شيدوا «مآذن ومنارات». نلاحظ أيضاً وجود نموذج متفرّد، على شاكلة الخيرالدا، هو في مسجد تنمال، رغم أنه ذو رمزية مختلفة (لوحة مجمعة 85: 12 في الفصل الأول) إذ حدث اندماج بين المئذنة وكوة المحراب وربما كان ذلك يرمز إلى الإعلان عن أهمية كل من المئذنة والمحراب بالنسبة للمسلمين، وكأنهما من أبرز الرموز المقدسة عندهم، كما أن المنار في مسجد Cuatrohabitas الإشبيلي منعزلة تماماً في القطاع الشمالي ولا يصحبها الصحن، على ما يبدو، وإذا ما كنا نريد أن نذكر سبباً من الأسباب الدينية التي تتعلق بموقع الخيرالدا يجدر بنا التفكير في السبب نفسه الذي كان وراء الجمع بين المئذنة والمحراب في مكان واحد في مسجد تنمال، أي الرغبة في أن يكون هناك اقتراب شديد بين البرج وحرم المسجد؛ وعلى هذا نرى كيف أن المسجد الإشبيلي عبارة عن هجين للنموذج الأموي الأندلسي والنموذج الموحّدي، ذلك أن الأول منهما تم استيحاؤه في خطوطه العامة المتعلقة بالأجزاء المسقوفة في المساجد الأندلسية من الطراز المتوسط ابتداء من القرن الثاني عشر؛ ولا شك أن الموحّدين أخذوا من قرطبة كل ما استطاعوا وكل ما كان موائماً لاستخدام الآجرّ. وبالنسبة للمسجد الإشبيلي فإن خطوطه العامة تسير بشكل متسق، غير أن الخيرالدا أضخم بكثير من المنارة الكبرى التي شيدها عبد الرحمن الثالث، وهذا مؤشر واضح على أن الموحّدين حاولوا جعل مبانيهم تتسم بالضخامة مثلما هو الحال بالنسبة لمخططات المدن، وفي محاولتهم إقامة هذه المئذنة الضخمة كسروا تلك النسبة المتبعة 4/1 الذي كانت عليه المئذنة القرطبية، إضافة للبساطة النسبية التي عليها الأوجه الخارجية لها. ولما كان هناك ثراء زخرفي في الخيرالدا فإننا لا نفهم الصورة البسيطة التي عليها الواجهات الخاصة بالصحن والتي تتكرر في الحرم باستثناء الباب المركزي الكائن في الحائط الشمالي للصحن الذي يستحق أكبر قدر من التقدير على شاكلة الأبواب ذات الثراء الزخرفي، من الحجر هذه المرة، في كل من مدينة الرباط ومراكش. وعلى أية حال فإن التقشف الزخرفي الذي عليه الواجهات الإشبيلية، خلافاً لما عليه الخيرالدا، إنما يستحق شيئاً من التفسير، فلا زلنا حتى ذلك الحين نرى تأثير قرطبة في مسجد حسان بالرباط من منظورين: في الحرم، حيث نجد الدعامات الحجرية تحل محل المشيدة من الآجرّ (كاليه، هـ. تراس)، كما أن المئذنة تضم كتلاً خشبية أفقية متداخلة مع الكتل الحجرية (تورس بالباس)، مثلما هو الحال في منارة مسجد قرطبة،



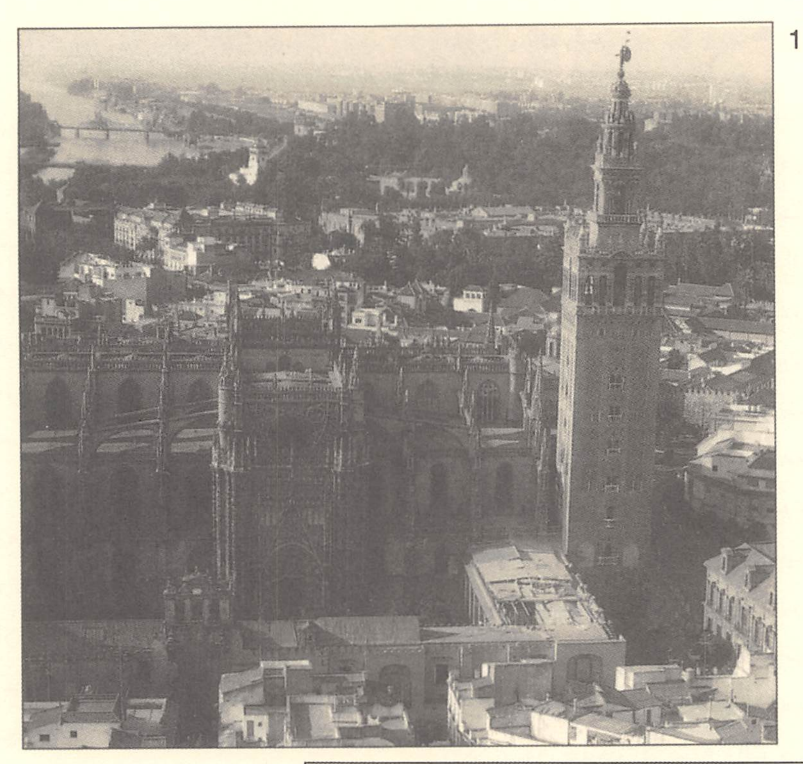
طبقاً لبيانات أشار إليها فيلكس إيرناندث. ولاحقاً سوف أعود للحديث عن الأبواب.

نعود إلى وضع الخيرالدا، فربما كانت أصولها ترجع إلى مئذنة مراكش، التي نراها تقع وسط الحائط الشرقي لمسجدَي الكتبية، أي المسجد المؤسس منذ البداية وذلك الذي تم إحلاله محله بعد سنوات قليلة على يد العاهل نفسه، المؤمن، وكلا المسجدين يرجعان إلى ما قبل عام 1163، الواحد تلو الآخر، غير أن الثاني شهد نوعاً من التعديل في حائط القبلة (انظر لوحة مجمعة 85: 4، الفصل الأول). ومن البداية كان المسجدان يعملان في آن معاً لبعض الوقت؛ كما أن مئذنة مراكش - على عكس الخيرالدا - دخلت بكاملها في صحن المسجد خلال المرحلة الثانية، وبالتالي أصبحت عائقاً أمام التنقل عبر الدهاليز، وهذا خطأ جرى تصحيحه في مسجد القصبة بالمدينة نفسها حيث تقع المئذنة في الزاوية الشمالية الغربية للصحن وبارزة بالكامل (لوحة مجمعة 85: 5، الفصل الأول).

1 - المسجد الجامع الموحّدي من خلال رواية ابن صاحب الصلاة:

بعد أن تم تنصيب أبي يعقوب عاهلاً بعشر سنوات صدرت الأوامر ببناء المسجد، وقد اختار العاهل المذكور إشبيلية لتكون عاصمة لإمبراطوريته (1163م) وقد وصف ابن صاحب الصلاة المسجد (ق 13) مشيراً إلى أن البناء بدأ عام 1172م وحدد أبو يعقوب مخططه، ولهذا جرى هدم المنازل عند مدخل القصبة وكلف أحمد بن باسو بالإشراف على أعمال البناء مع وزملائه من المعماريين الإشبيليين، وهم جميعاً من الأندلس ومراكش وفاس. اجتمعوا كلهم في إشبيلية، وأقيم المسجد الجامع ليتسع للمصلين الذين كانوا يؤمونه لأداء شعائر الجمعة والذين كانوا يؤدونها حتى ذلك الحين في مسجد القاضي ابن عدبّس. وضعت أساسات المسجد من الآجرّ والجصّ والحصى والحجارة، ووُضِعَت أساسات أكتافه أو الأعمدة المشيدة بربطها بالعقود الخاصة بكل رواق وبلغ عمق الأعمال تحت الأرض أكبر مما هو ظاهر. أقيم البناء وجرى تبليطه حتى يكون أكثر قوة وأماناً، وكانت أوامر البناء قد صدرت في شهر رمضان الذي يوافق عام 1172م، ولم تتوقف الأعمال طوال فصول السنة، وظل في إشبيلية حتى جرى وضع السقف، ويلاحظ أن الواجهة الأمامية شبيهة بمسجد قرطبة لناحية الحجم، ولا يوجد في الأندلس مسجد يضارعه في المساحة وعدد الأروقة... وانتهت أعمال البناء عام 1176م، عندما بات الجزء المسقوف شبه كامل ولكن بدون تبليط الأرضية والتزجيج، ورغم الوضع الذي عليه حالة البناء أمر أبو يعقوب، عام 1182م، باستخدام المبنى الذي جرى افتتاحه يوم جمعة... وجرى إصلاح ما تهدم في الأروقة الثلاثة للمسجد الواقعة في الجهة الشرقية والغربية والشمالية، وجرى دعم البناء وتقويته، ثم جرى مواءمة مستوى المسجد بالسلالم الكائنة في القطاع الغربي وسوّى المناطق المجاورة له بحجر كزّان Kazzan، وجرى وضع نوافذ، في حرم المسجد من زجاج وبلّطه بالآجرّ (من الداخل) ومن الخارج، كان أبو داود جلول بن جلدسان، المشرف على الأعمال هو المعني بوضع الأبواب، وكان هناك بعض المفتشين الإشبيليين الذين ارتبط بهم مفتشون آخرون من مدن مختلفة، وارتكب بعضهم مخالفات تم بسببها إقصاؤهم. كانت القناة تعبر المدينة متخذة مسارها ولكن تحت الأرض بسبب اختيار مكان بناء المسجد حيث جرى تحويل المجرى، وهذا عمل معماري مهم تحت الأرض موجه إلى صرف المياه في النهر، واجتهد العرفاء في عمليات بناء القبة التي تتوج المحراب، واجتهدوا كذلك في أعمال الجصّ والقباب والنجارة بما أوتوا من

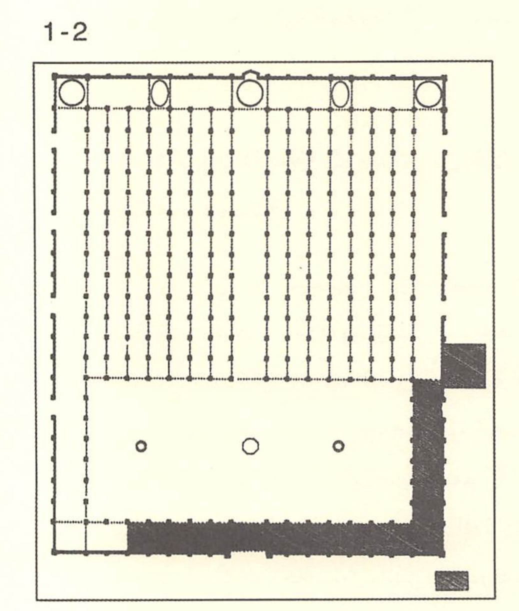
1



2

Restitución probable de la aljama
Restitución segura de la aljama
Restos existentes de la aljama

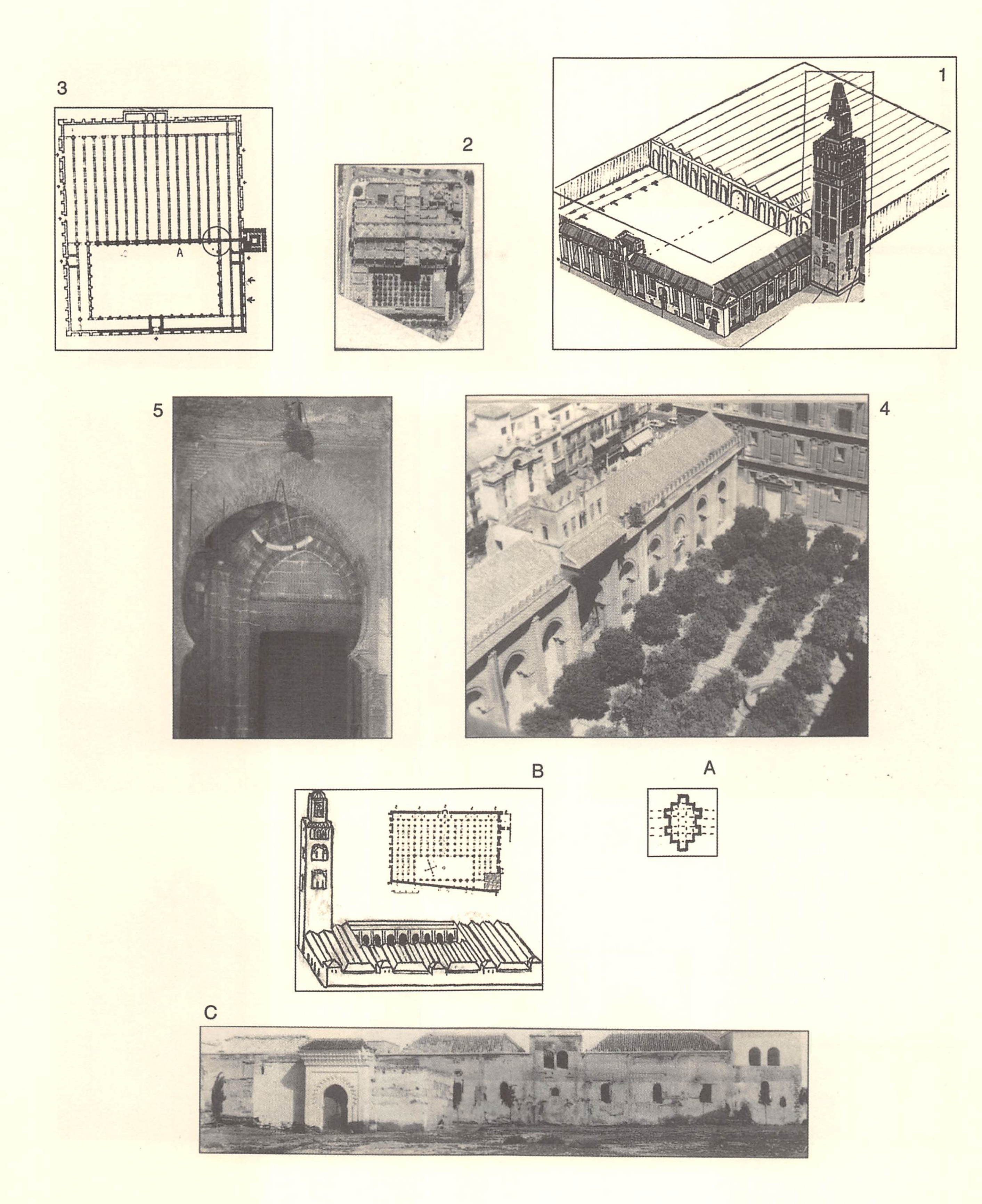
1-2



3

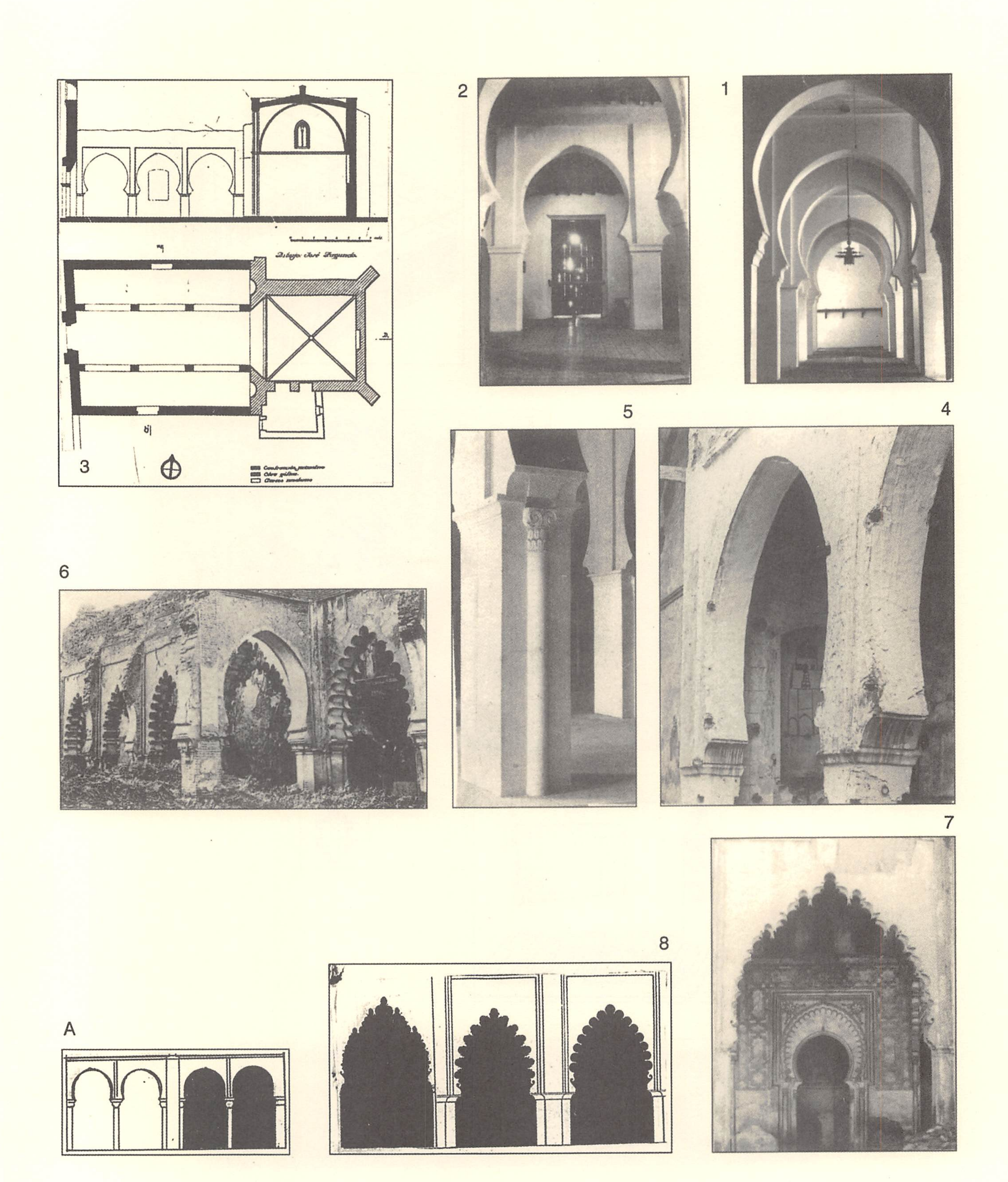
لوحة مجمعة 3:

مخطط أعيدت هيكلته للمسجد الموحدي الجامع (2 تورس بالباس، 2-1 هـ. تراس).



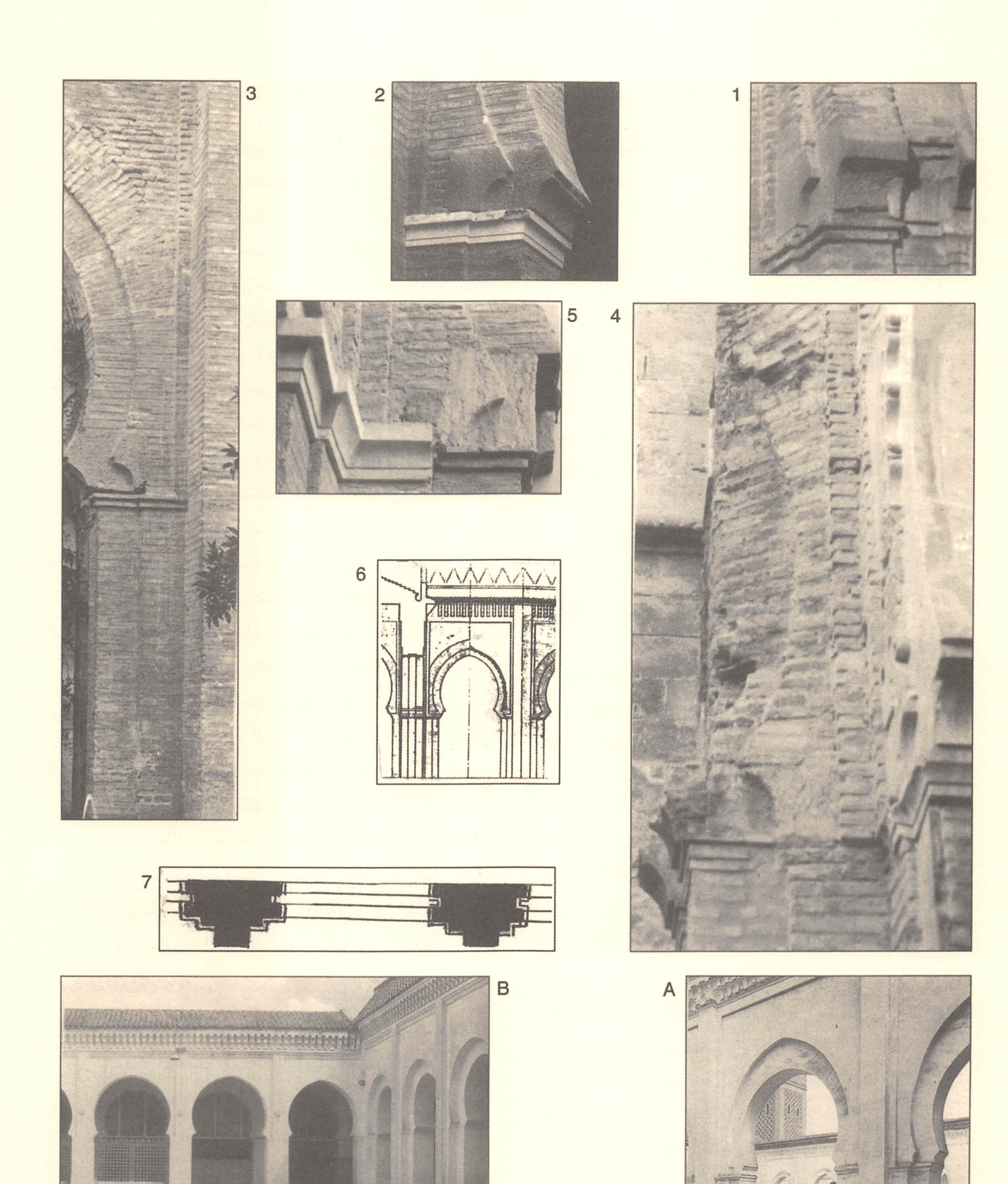
لوحة مجمعة 4:

المسجد الموحدي الجامع في إشبيلية، والكتبية بمراكش (B، C).



لوحة مجمعة 5:

جوانب من المساجد والكنائس المدجنة الأندلسية التي يمكن أن تكون مكان حرم المسجد الجامع الموحدي في إشبيلية.



لوحة مجمعة 6:

المسجد الموحدي الجامع في إشبيلية. الصحن.



دقة ومهارة، وإلى يمين المحراب جرى فتح كوّة في حائط المسجد (حائط القبلة) وذلك لوضع المنبر الذي جرت صناعته من الخشب المشغول بمهارة وحرفية ومقاس حسب مساحة الكوة، إضافة إلى أن الخشب المستخدم في نجارته كان الصندل المعشق المطعم بالعاج ورقائق الذهب والفضة، وجرى بعد ذلك بناء المقصورة من الخشب، أمام قصر العاهل بحيث كانت آمنة ومعزولة عن الجمهور؛ وكان الخليفة يتابع الأعمال بنفسه ويرافقه أبناؤه؛ وانتهى العمل في جوانبه الأربعة وجرى الربط بين أروقته والقباب واستُكمل بناء السقف. استمرت أعمال البناء ثلاثة أعوام وأحد عشر شهراً؛ واستمرت الخُطب في مسجد القاضي ابن عدبّس أثناء بناء ذلك المسجد. وكانت أول خطبة من على منبر المسجد الجديد عام 1182م وبذلك توقفت خطب الجمعة وصلاتها في المسجد السابق؛ كما أمر الخليفة بتوسعة صحن المسجد حيث كان الناس يصلون فيه عندما تكون هناك حاجة لذلك بسبب كثرة المصلّين. كما أمر بهدم المنازل والمحال والأسواق عام 1196م؛ وتولى خازن المخزن دفع التعويضات للسكان؛ وقد وصلت عمليات الهدم حتى طالت «مسجد اليتيم» ثم جرى بناء الأسواق والمحلات في المكان المذكور، كما جرى بناء أربعة أبواب كبيرة في الجوانب الأربعة، فكان الباب الغربي والشمال متوازيين مع الباب الشمالي للمسجد.

هنا أقول إنني لم أورد في هذا المحتوي الذي نقلناه عن ابن صاحب الصلاة الوصف الذي خصصه للمنار وهذا ما سوف أضمه إلى الجزء الخاص بالخيرالدا في هذه الدراسة.

2 - نحو عملية إعادة تصور للأروقة التي زالت من المسجد:

نستخلص من إجمالي الدراسات الخاصة بالعمارة الدينية وغير الدينية الإسبانية الإسلامية والمدجَّنة وجود مجموعة من الوحدات المرتبطة بها هنا وهناك دون نظام محدد ومتبع، وكأنها وحدات منتزعة من وحدات أكبر زالت من الوجود بالكامل أو بشكل شبه كامل. وعندما ننظر إلى نموذج المسجد الجامع بقرطبة كنموذج فإنه صالح لتبيان وضع تلك الوحدات التي أعيد ربطها بهذا المبنى المدجّن أو المسيحي، وهنا نتساءل: وماذا عن المسجد الإشبيلي؟ من المناسب إعادة تصور أجزائه التي فقدت استناداً إلى تلك الوحدات المنعزلة التي أعيد ربطها بدور العبادة المدجَّنة في إقليم الأندلس التي تعتبر جميعها مدينة لكل ما هو موحّدي؛ وقد سبق أن أشرت أن عدد أروقة المسجد الإشبيلي يبلغ سبعة عشر رواقاً مثل مسجد الكتبية، وفيما يتعلق بعملية إعادة تصور المكان فإن الأثر الأول الذي يجب اقتفاؤه هو هذا المسجد الأفريقي ومسجد تنمال، حيث الأروقة الرئيسية التي يوضح درجاتها اختلاف أنماط العقود (لوحة مجمعة 5، 6، 7، 8) حيث نجد العقد الحدوي المدبّب والعقد المتعدد الفصوص والثلاثي الفصوص والعقد ذا الستارة أو ما يسمى بالمزخرف بالأكانتوس على طريقة شعارات المدن، وهذه العقود كلها تضم طنفاً رقيقاً لكل واحد، مع وجود أشرطة رأسية في المسجد الثاني تستند إلى أعمدة صغيرة ملتصقة بالعمود أو الكتف الرئيسي للعقود. في مسجد الكتبية (5) نجد الطنف يتكئ مباشرة على الحدائر ذات الحلية المعمارية المتموجة للعمود المشيد وعلى جوانبه قد أضيف العمودان الصغيران الزخرفيان ظاهرياً، وهي أعمدة صغيرة القطر لكنها ذات تيجان من الجصّ. هناك مثال آخر يجب أن نضعه في الحسبان يتمثل في ثلاث دور صغيرة للعبادة المدجَّنة في محافظة إشبيلية وهي كنيسة سانتا ماريا دي وادي الكنار (3) وكنيسة

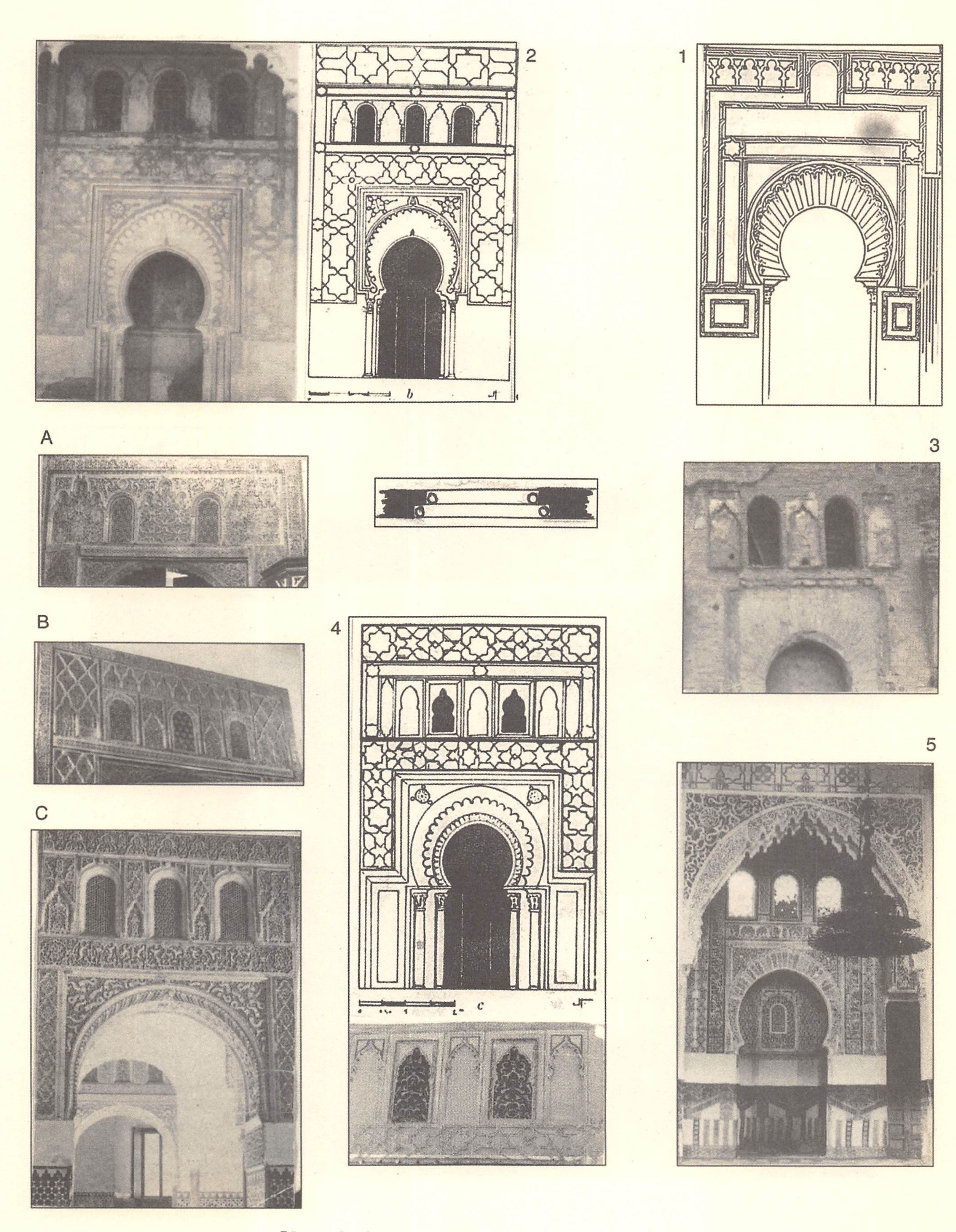


حصن لبريخا (2) وكنيسة ماتيو دي قرمونة (4) حيث أن عقودها، المصحوبة بالطنف، تضم دعامات تتكئ عليها ذات حليات معمارية متموجة نجد تحتها كتلة على الشاكلة نفسها على امتداد العمود أو الكتف المشيد وهي قوالب خاصة بكل من مسجد تنمال والكتبية، وهي نفسها التي نجدها في الأعمدة المشيدة لعقود صحن المسجد الجامع في إشبيلية (لوحة مجمعة 6 من 1 إلى 7)، ويمكن أن نلاحظ وجود هذه البوائك في المسجد الجامع في تازا الذي يرجع تاريخ توسعته إلى 1193م (لوحة 5: 1). هناك قاسم مشترك لكافة الأمثلة التي عرضنا لها وهو العقد الحدوي الحاد في الأروقة وكذلك الأكتاف أو الأعمدة المشيدة والطنف الأملس والأبيض، وهنا ربما كان يجب أن نضيف إلى ذلك النموذج الخاص بسانتا ماريا دي كاستيو دي مونتورو (قرطبة) (A) إذ نجد في هذا المثال، وبشكل استثنائي، عقوداً مزدوجة نصف أسطوانية ذات طنف بين أعمدة صغيرة مشيدة منبتها الأرضية، وبها تلتصق الأعمدة الرفيعة للأولى؛ وعلى هذا فالاحتمال كبير في أن حرم المسجد الإشبيلي من الداخل كان على الحالة التي نجد عليها اليوم مسجد تازا، بغض النظر عن أن العقود يمكن أن تكون متنوعة على شاكلة ما وجدناه في المسجدَين الأفريقيين الأولين المذكورين (لوحات مجمعة 5 - 17، 6 - 17 في الفصل الأول)، واستناداً إلى نموذج حصن لبريخا نجد أن المسقط الرأسي للكنيسة يعتبر نموذجاً للمساجد الموحّدية الإشبيلية التي زالت من الوجود مع الأخذ في الحسبان تلك التغيرات الخاصة بالفن المدجّن والتشابه مع العقود في كنيسة سان رومان بطليطلة. هناك وحدة أخرى، عربية هذه المرة، سوف ندرسها لاحقاً تتمثل في المسجد الإشبيلي الصغير المسمى مسجد Cuatrohabitas دي بويوّس دي لاميتاثيون، ذي العقود والطنف، ولو أن العقود هنا نصف أسطوانية درجة انحنائها مرتفعة (لوحة مجمعة 49: 1)، وإذا ما أردنا أن نورد المزيد من الأمثلة كذكرنا مسجد فينيانا الذي يتّسم بوجود سمات غير معهودة في الفن الموحّدي الخالص مثل الكتف المثمن، كما أن العقود الحدوية الكلاسيكية لا تضم طنفاً فردياً الأمر الذي يشير إلى تاريخ متأخر جداً (انظر الفصل السادس لوحة مجمعة 4).

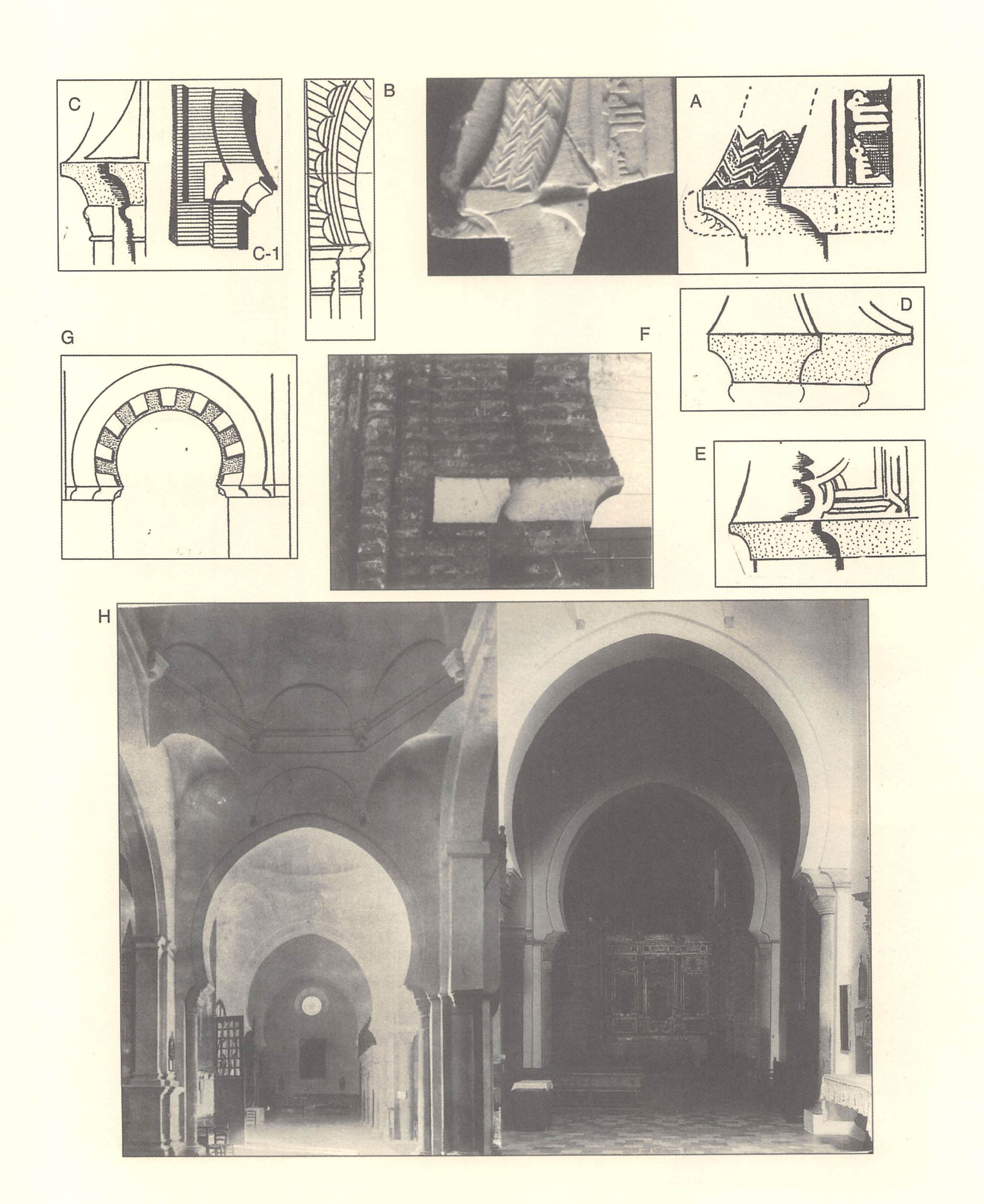
3 - ملاحظات حول المحراب:

نعود إلى المسجدَين الأفريقيين ليكونا نبراساً لنا من جديد، فكوات المحاريب متعددة الأضلاع في المخطط، إذ تبلغ سبعة في تنمال مثل المسجد الجامع في ألمرية، طبقاً لترميم موحّدي، وخمسة في مسجد الكتبية ومسجد القصبة بمراكش، ويلاحظ أن المحراب الأول فيه شبه كبير بمحراب المسجد الجامع في الحمراء (1309م)، ومسجد أداء صلوات الجمعة في فاس، بينما نجد النموذج الثاني صورة من مسجد تِلمسان ومسجد الجزائر، عصر المرابطين (انظر الفصل الأول لوحات مجمعة 84، 85)، وقد أصبح هذا النمط نموذجاً للمحاريب لكثير من المساجد حيث نجد في هذا المقام باقي المساجد في الحمراء. أما بالنسبة لمحراب مسجد حسان بالرباط، نقول إنه ربما كان مربع المخطط (ج. كاليه) كما يمكن تخيله ذا خمسة أو سبعة أضلاع أو ربما ثمانية. أما بالنسبة للعقد أو واجهة المدخل إلى المحراب فهناك النماذج الأفريقية التالية في اللوحة المجمعة 37: مسجد تِلمسان (ج. مارسيه)؛ 2: مسجد تنمال (رسم نشره هـ. تراس)، 3: محراب الكتبية الأول، 4: المحراب الثاني أو الحالي للكتبية (نشر الرسم هـ. تراس)، 5: المسجد الجامع في تازا. نجد كذلك أن العقد الحدوي الكلاسيكي الخاص بالمحراب في تِلمسان أصبح عقداً حدوياً حاداً في الكوات أو المحاريب الموحّدية؛ يلاحظ أيضاً أن القطاع العلوي للنوافذ في واجهات هذه المحاريب يضم 5 أو 7 عقود صغيرة ذات أنماط مختلفة؛ وسيراً

على إيقاع الزمن الجديد نجد أن محراب مسجد تازا يضم عقوداً ثلاثة متماثلة نصف أسطوانية، وهنا يجب أن نعير واحداً من هذه النماذج إلى عقد المحراب في المسجد الجامع في إشبيلية، ويفضل أن يكون رقم 2 ورقم 4 لأنه بعد دراسة وفحص الواجهات الجصّية في عمارة القصور المدجَّنة في إشبيلية نجد أن المنطقة الواقعة فوق عقود المداخل تضم سبعة عقود أو خمسة، على شاكلة النماذج الأفريقية حتى يكون هناك تبادل بين العقد نصف الأسطواني مع العقد ذي الستارة. يقدم لنا ألكاثار دي إشبيلية النموذج C في اللوحة محل الدراسة، وكذا منزل أولياOlea، حيث A و B. هذه الرسوم المدجَّنة هي صدى للواجهة الكاملة لمحراب المسجد الجامع الإشبيلي قبل أن تكون لمساجد الأحياء المتواضعة، إذ يجب ألا ننسى أن المسجد الجامع الإشبيلي كان قائماً عندما أقيمت القصور المدجَّنة في المدينة خلال القرن السادس عشر؛ غير أن هذه الحالة ليست الوحيدة في إشبيلية إذا ما أخذنا في الحسبان عملية انتحال نوافذ الخيرالدا في عقود الأبراج المدجَّنة في المدينة، مثلما هو الحال بالنسبة للشُرّافات ذات المسننات الحادة والمشيدة من الآجرّ أو الكوابيل modillones ذات البروفيل المتعدد الخطوط والتي انتقلت من المسجد إلى الصحون والأبراج المدجَّنة. وتكمن المشكلة المتعلقة بهذه التكهنات في تحديد اللحظة التي انتقلت فيها واجهات المحاريب إلى عمارة القصور وهي القصور الموحّدية التي لم تكن معروفة حتى ذلك الحين في الشمال الأفريقي، غير أننا نرى في صحن «الجصّ» في ألكاثار دي إشبيلية عقوداً في نوافذ تتوج عقد أو عقود المدخل، كما لا يخفى على أحد أن مكونات الواجهة محل النظر التي تكررت في المسجد الجامع بقرطبة من الممكن أن تكون موجودة في مداخل قصور مدينة الزهراء. أضف إلى ذلك أن الزخرفة باستخدام الجصّ في المحراب الموحّدي، تتركز في عقد الباب والجوانب المحيطة به: هناك عقد حدوي حاد وعقد يضمه أو شنبران ومنكب العقد على الشاكلة نفسها ولو أنه مختلف المركز رغم أنه مفصّص بصفة عامة ويرجع إلى أصول قرطبية، غير أننا لا نجد السنجات المعهودة في عصر الخلافة بين بطن العقد ومنكبه الذي لازال قائماً في محراب مسجد تِلمسان الموحّدي. وبينما نجد أن محراب المسجد الجامع بقرطبة، عصر الخلافة، يضم العقد الداخلي الذي يتكئ على عمودين، أما الخارجي فعلى كتفين بارزين في المخطط، فإن نمط المحراب الموحّدي يضم عموداً في كل كتف، أي أربعة أعمدة (لوحة مجمعة 8: C)، وهذه تسمية إذا لم تكن موجودة في محراب مسجد الحكم الثاني فإنها تظهر في عقد المدخل إلى القبة أو «حصن بيابثوريا»، بالمسجد القرطبي (B). غير أن هذه الحالة الخاصة بالأعمدة الأربعة لم تنتشر إلى ما بعد القرن الثاني عشر، وهذا الصنف من الدعامات المزدوجة لكل من بطن العقد ومنكبه، مع وجود الحدائر على المستوى نفسه، هو موضة موحّدية تنعكس على أبواب أسوار كل من الرباط ومراكش وفاس (لوحة مجمعة 9: 3، 4) وتتكرر بشكل أساسي في عقود صحون مساجد (لوحة مجمعة 9: 1، 2 صحن مسجد إشبيلية ومسجد تنمال). ولذا كالنمط وجود في قرطبة عصر الخلافة ترتبط بالتحديد بكوات رخامية في مدينة الزهراء (لوحة مجمعة 8: A)؛ وبعد هذا المسجد، وفي اللوحة نفسها، أعرض الأشكال التي سبق شرحها (B) (C) (C-1) وأضيف إليها (D)، عقود مفصّصة موحّدية ظهرت في ميدان الشهداء بقرطبة؛ وخارج الإطار الموحّدي نجد الشكل (E) الخاص بباب العدل بقصر الحمراء؛ هناك (F) في واجهة كنيسة سان مارتين في لبلة؛ (G) من كنيسة مدجّنة هي سان ميجل دي بيّالون (بلد الوليد)؛ (H) مصلّى كنيسة سانتا ماريا دي أوليبا، ليبريخا، وفي نهاية المطاف نجد العقود المزدوجة (الحدوية الحادة والمفصّصة) في نوافذ المآذن الثلاث الكبرى الموحّدية، ثم عقود المحراب الموحّدي مثلما هو



لوحة مجمعة 7:
واجهات محاريب لمساجد في أفريقيا. (ق 12، 13).



لوحة مجمعة 8:

العقد الحدوي ذو التجعيدات. الأصول والتطور.



الحال في النوافذ الكائنة في الجزء العلوي التي تحيط بها تلك النمطية المعهودة من الزخارف الهندسية التي يغلب عليها وجود الأشكال المستطيلة والأشكال النجمية ذات الثمانية أطراف، ورغم أن هذه الزخرفة مجهولة في المسجد الجامع الإشبيلي لها وجود بارز في القصور المدجَّنة في المدينة والمناطق المحيطة بها. والاحتمال قائم في أن المسجد الجامع بإشبيلية كان يضم المعيّنات المسلسلة التي نراها في منزل أوليا الإشبيلي (لوحة مجمعة 7: B و A). وخلاصة القول جرى تجاوز مبدأ وجود العقد الحدوي الكلاسيكي الموروث عن عصر الخلافة في قرطبة وحل محله العقد الحدوي الحاد، وجرى الاستغناء عن السنجات وذلك كدليل على المزيد من التقشف الفني الذي يتوافق مع التيار الجديد، ولم يتبق إلا القطاع العلوي المكون من عقود زخرفية، الذي نراه أيضاً في الجزء العلوي للطابق الأول في المنارات ذات المخطط الجديد.

عندما تحدثت في الفصل السابق عن المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا سلطت الضوء على الزخارف الهندسية للإفريز الواقع فوق عقود الرواق أو البلاطة المركزية حيث نجد أطباقاً نجمية من ثمانية نجدها على خشب موحّدي، ونظراً لرشاقة هذه الوحدة وبساطتها نجد أن هذا الإفريز يشبه الإفريز الزخرفي الهندسي في محراب مسجد تنمال ومسجد الكتبية، كما أوليت عناية خاصة لعقود بلاطات المعبد اليهودي، دون سنجات، طبقاً لما شهدنا في محراب الموحّدين؛ ومع هذا فلا شيء يدفع للشك في أن المعبد اليهودي الطليطلي الذي يشبه، فنياً، ما بداخل المساجد الموحّدية، كان ذا صلة بالمسجد الجامع بإشبيلية، فعقود المعبد اليهودي لا تضم الطنف الفردي الذي عليه عقود المساجد، إضافة إلى أن البوائك الزخرفية الكائنة في القطاعات العليا في المعبد اليهودي لم تكن معهودة في دور العبادة الموحّدية، وبالتالي يمكن نسبة البوائك العليا في معبد سانتا ماريا لابلانكا إلى العمارة الطليطلية المحلية، ومع هذا يمكن أن يضم مسجد إشبيلية من الداخل مفاجآت زخرفية تتجاوز حدود ما نفكر فيه، استناداً إلى الثراء الزخرفي الذي عليه الأوجه الخارجية للخيرالدا وكذلك الزخارف الجصّية في بطن عقد الباب الشمالي، في «صحن شجر البرتقال»، الذي سوف نتحدث عنه بعد ذلك. نجد إذن أن واجهات المحاريب الموحّدية تتسم بالتقشف الفني بالمقارنة بالأسر الحاكمة السابقة، غير أن هذا الأمر اتسم بالغموض بعض الشيء لعدم معرفة النمطية التي كان عليها محراب مسجد حسان بالرباط، فقد ظهرت في هذا المسجد قطع من الجصّ الزخرفي المتفرقة فيها سعفات مدبّبة وأشكال ثمار فواكه وأشرطة فيها الأكانتوس، الأمر الذي حدا بـ ج. هاينوت للقول إن هذا المحراب، وربما معه القبة الكائنة أمامه، كان يحظى بالثراء الزخرفي مقارنة بمحاريب أخرى سابقة؛ وهنا يجب أن نأخذ في الحسبان أن هذا المسجد قد شيد ما بين عامي 1189م و 1195م، وقد انتهت أعمال البناء في المسجد الإشبيلي خلال الفترة المذكورة نفسها، أما مسجد توزور فقد انتهى العمل فيه عام 1193م طبقاً لما تشير إليه الزخارف الجصّية في المحراب، غير أن هذه الأخيرة هي الأكثر ثراءً مقارنة بما نجده في تنمال ومسجد الكتبية؛ على ذلك يمكن القول إنه خلال الأعوام الأخيرة من القرن الثاني عشر أخذت الزخارف الجصّية في المساجد تستعيد جزءاً من ثرائها الذي كانت عليه خلال عصر المرابطين، والتي كانت قد أزيلت بطريقة منتظمة خلال السنوات الأولى للعصر الموحّدي، ثم أخذ هذا التوجه الجديد يوطد دعائمه في المساجد والقصور خلال القرن الثالث عشر (مسجد تازا في نهاية هذا القرن)؛ إذن نجد أن المسجد الجامع في إشبيلية نقطة الانطلاق لزخارف جصّية أقل تقشّفاً من تلك التي جرى إثراؤها خلال القرن الثالث عشر، أو الزخارف الجصّية خلال عصر ما بعد الموحّدين؛ أضف إلى ما سبق أن واجهة المحراب كانت في البداية

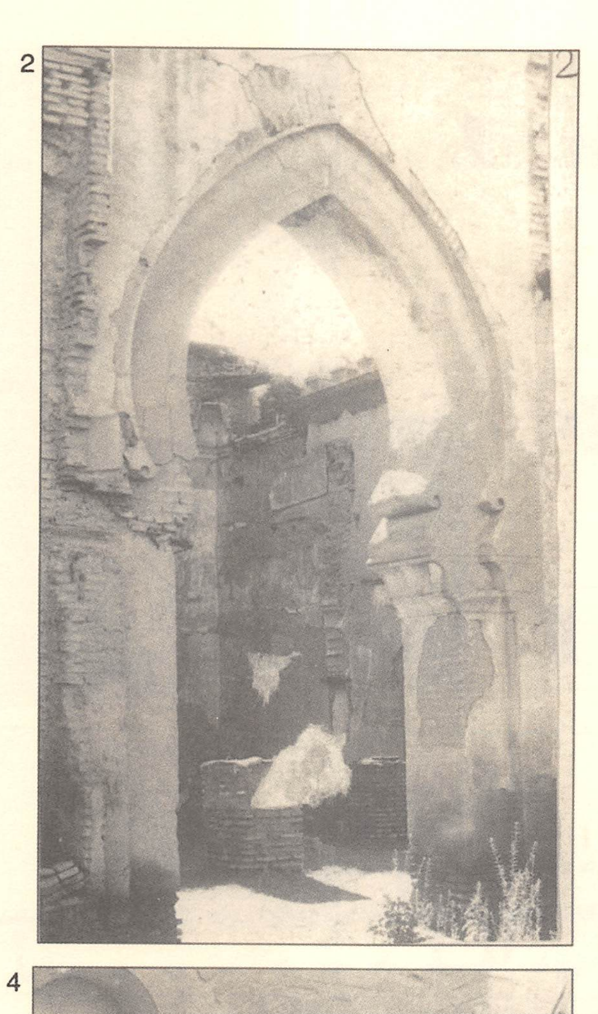


تفتقر لنقوش كتابية لم يكن يعنى بها الموحّدون حيث أمروا بإزالتها من المساجد التي ترجع إلى الأسرة السابقة، ولم يتبق إلا القليل من النقوش الكتابية، ذات الطابع الديني في كوة المحراب وعند منبت القباب ذات المقربصات (في مسجد الكتبية) (لوحة مجمعة 16:). وبالنسبة لإشبيلية علينا أن نتذكر الواجهات المدجَّنة التي تحدثنا عنها سابقاً، أو واجهة محراب مسجد تازا، التي يلاحظ أنها جميعها كانت تضم قطاعاً به نقوش كتابية كوفية بدأت في كل من مسجد تنمال والكتبية وكأنها وسائل دعاية.

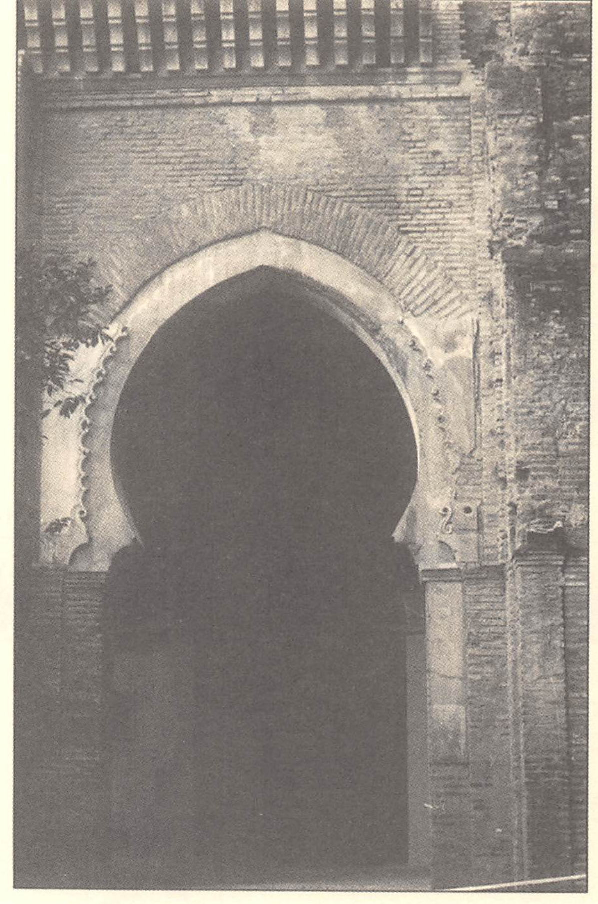
4 - الصحن وأبوابه:

يرى ابن صاحب الصلاة أن الصحن جرت توسعته ابتداء من عام 1196م وقد أشار تورس بالباس لذلك وأعطى الانطباع بأن المسجد ربما كان قد تدهور جزئياً قبل ذلك بسنوات قليلة، وربما تزامن ترميمه مع توسعة المسجد، وفي هذا المقام يرى ألفونسو خيمنث أن الصحن ربما كان قد أقيم خلال أعمال البناء الأولى وهذا يتوافق مع ما جاء في رواية ابن صاحب الصلاة عندما أشار إلى أن الخليفة أمر بتوسعة صحن المسجد الذي كان الناس يصلّون فيه عندما لا يتسع لهم الجزء المسقوف؛ ومعنى هذا أن الصحن لم يكن جزءاً مهماً لإقامة الشعائر وبالتالي كان بناؤه لاحقاً على بناء الحرم بوقت طويل، وعلى أية حال فإن هذه الزيادة لا تتواءم مع الموقف إذا ما وضعنا في الحسبان تلك الزيادة التي يتّسم بها الصحن الذي يتواءم هندسياً مع الجزء المسقوف. يتّسم مخطط الصحن بأنه مستطيل، ومربع، مع إضافة الحرم، وهذه صورة حية للمسجد الجامع بقرطبة مع نهاية القرن العاشر. من الجانب نجد له بائكة مزدوجة، وقد بدأ هذا النمط مع المساجد التي شيدت في عصر المرابطين، أما بالنسبة للأعمدة المشيدة فإنه يتوافق مع صحن مسجد الكتبية، ذلك أن تلك الأعمدة على شكل حرف T في البوائك الخارجية، أما بالنسبة للداخلية فإنها مستطيلة، بينما نجد في المنطقة الفاصلة بين الحرم والصحن أكتافاً على شكل علامة + وشديدة الخصوصية (لوحة مجمعة 4: A) إذ تضم أعمدة صغيرة في الجوانب، يبلغ عددها ستة، مرتبطة بالعقود، وهو نمط نراه قد بدأ في أعمال التشييد بالحجارة في منبت الرواق الرئيسي للمسجد الجامع بقرطبة من عصر الحكم الثاني، ويمكن أن نتابع أصول هذه الدعامات الأولى في أنماط سابقة على العصر الإسلامي جرى رصدها في Volubilis، وفي مسرح ماردة (لوحة مجمعة 10: 1)، ثم نراها في رواق التشريفات بمدينة الزهراء (2) (3) وربما في الأكتاف القائمة بين أعمدة ثلاثية نراها اليوم في المسجد القرطبي، والتي يفترض أنها حلت محل أخرى من النمط نفسه يرجع إلى عصر عبد الرحمن الثالث؛ وهو مسجد مدينة الزهراء نجد الشكل (M) وكذا شكلاً آخر في القصور، والأمر كذلك بالنسبة للمسجد الجامع بقرطبة بالنسبة لكل ما يحمله حرف (C). وبالنسبة للقرن الثاني عشر نجد تلك المناطق المشار إليها بالحروف التالية: A: مسجد الجائر ومسجد إشبيلية؛ B الجزائر؛ وتلمسان وندروما وإشبيلية (وفي تونس نجد المساجد الجامعة في كل من سوسة وصفاقس)؛ C-1: الجزائر تنمال، ومسجد القصبة بمراكش ومسجد إشبيلية؛ D: مسجد تنمال وتلمسان، بالجزائر، ومسجد القصبة بمراكش، ولبلة (في تونس نجد مسجد بوفتاتة بسوسة)، F: قصبة مراكش، تارزا، سان سلبادور دي غرناطة؛ G: تلمسان، ومسجد حسان بالرباط، وندروما؛ هناك مجموعة من الأعمدة الصغيرة المضافة: E، H، I، J، K: الكتبية؛ I-1، L: صفاقس؛ و L-1 معه سلسلة من الأعمدة المشيدة الصغيرة المضافة، في مسجد إشبيلية حيث أشرت إلى أنها توأم للشكل C داخل المسجد الجامع بقرطبة خلال القرن العاشر. أما في إطار العمارة المدجَّنة فنجد: N: كنيسة سان

2



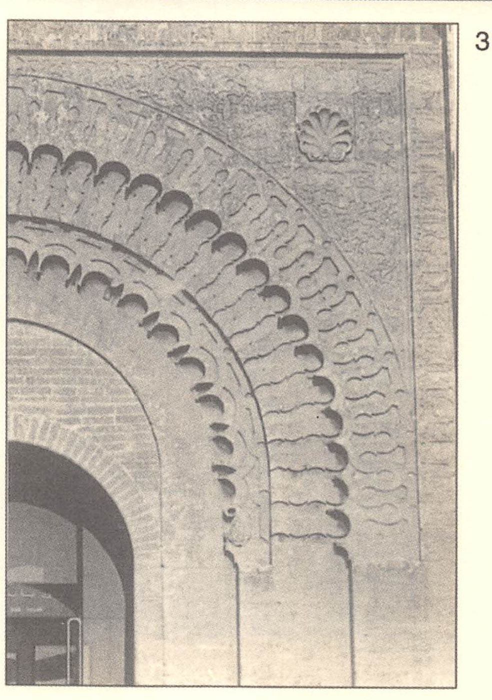
1



4

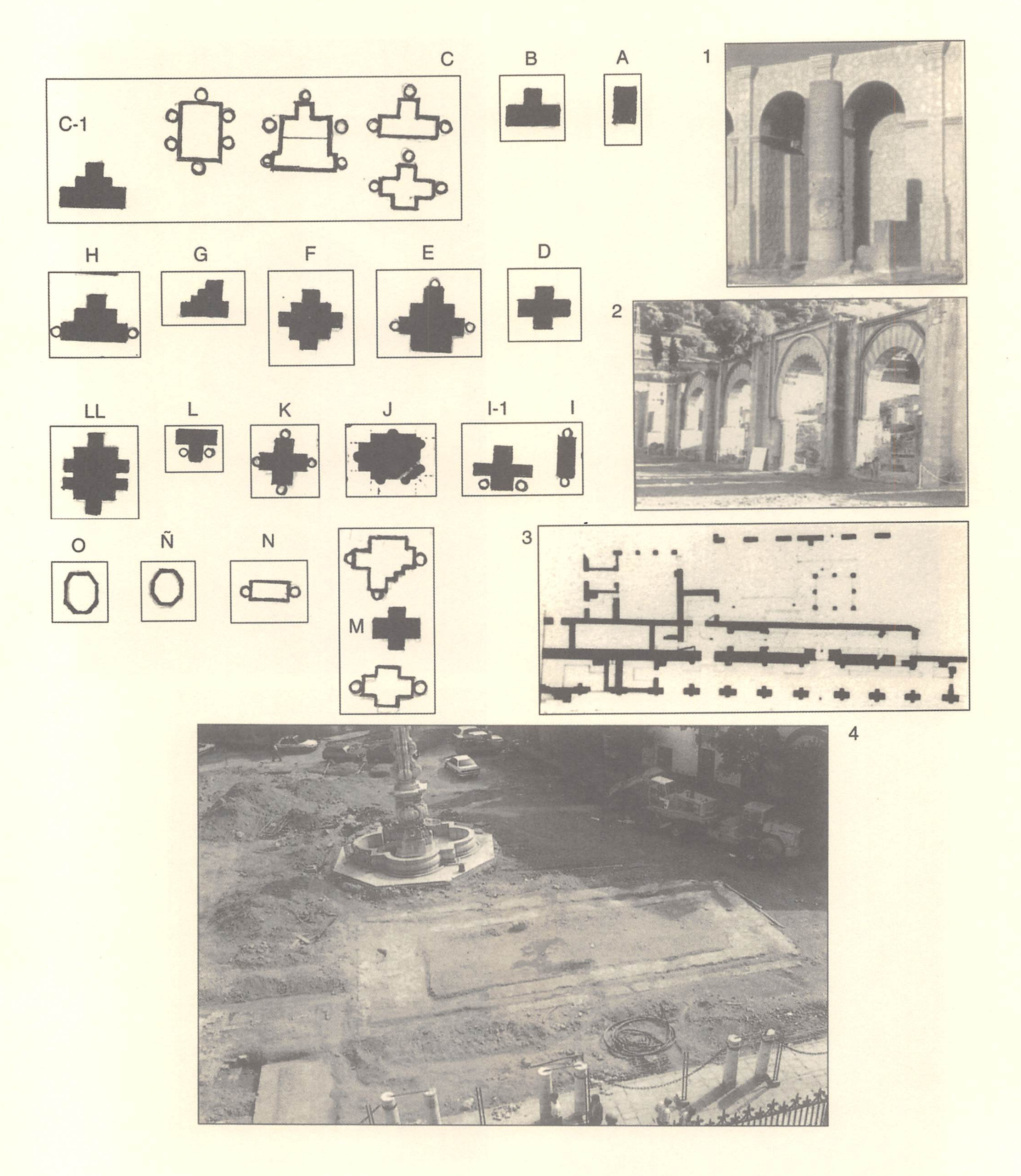


3



لوحة مجمعة 9:

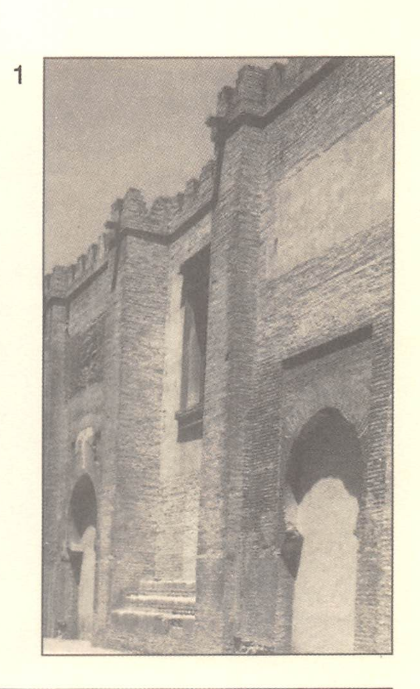
عقود حدوية ذات تجعيدات في إشبيلية والرباط وفاس.

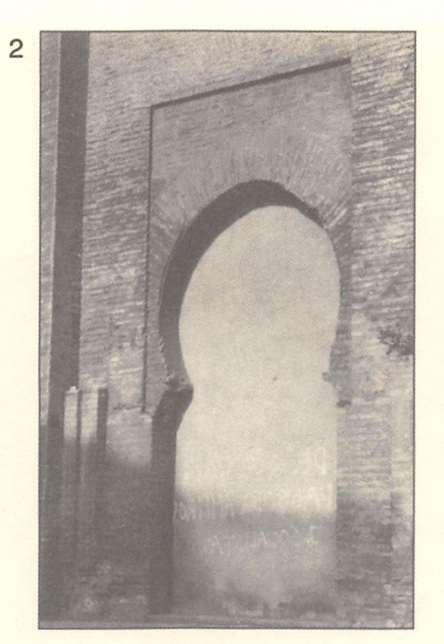


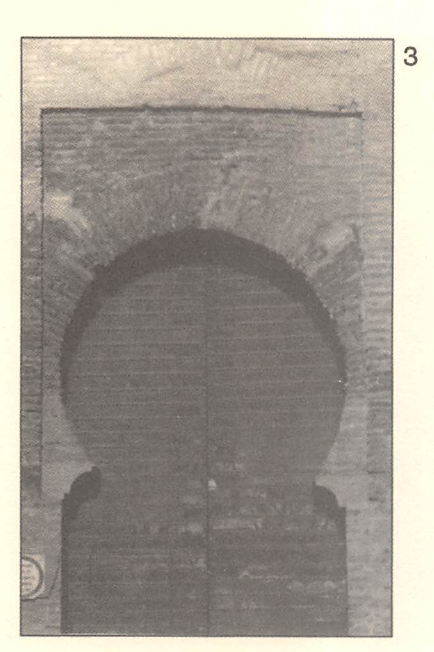
لوحة مجمعة 10:

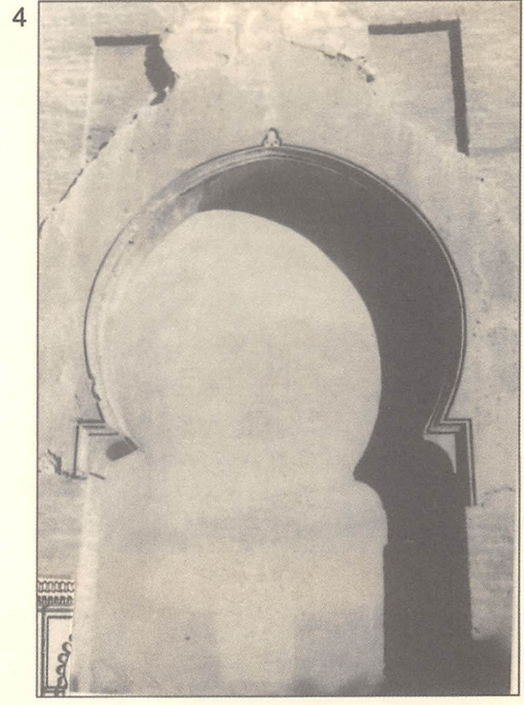
الأعمدة المشيدة ذات الانحناء أو على شكل علامة + في المساجد.

الأصول والتطور؛ 4 حوض الوضوء في المسجد الموحدى الجامع في إشبيلية.

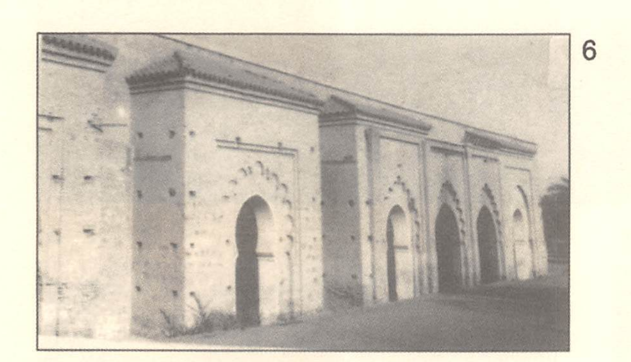

1

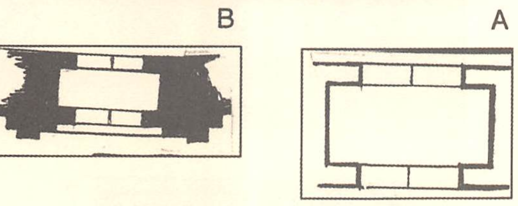

2


3

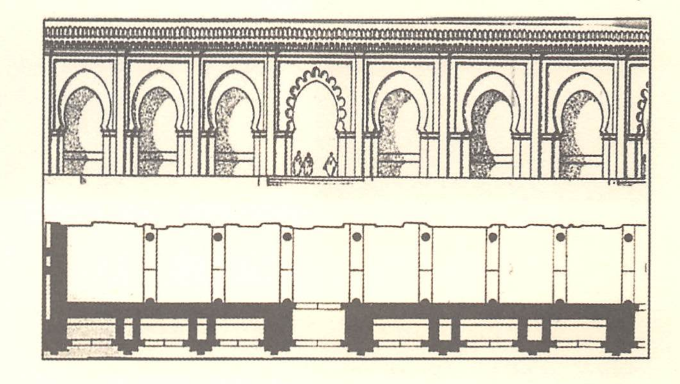

4


5

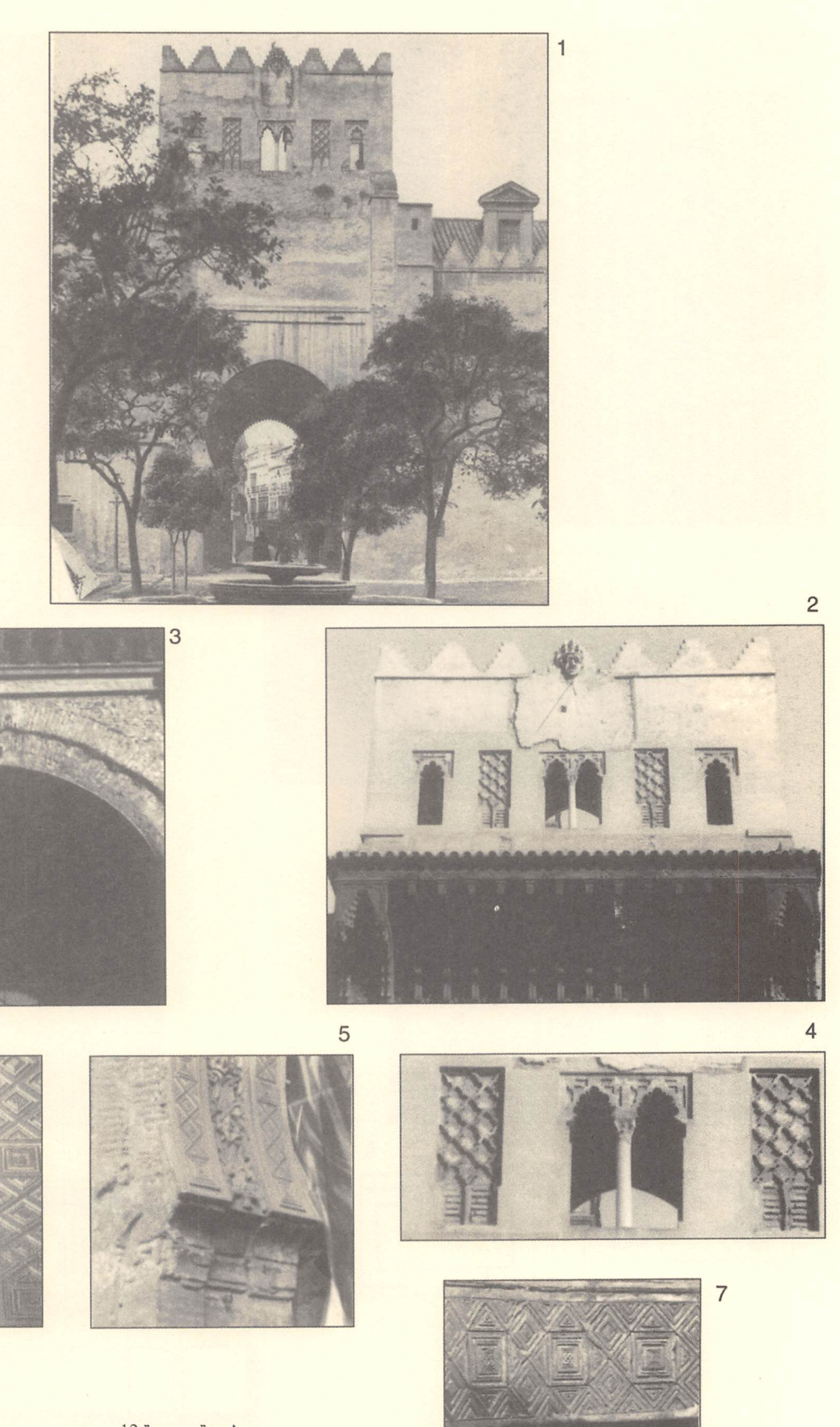

6


B

A

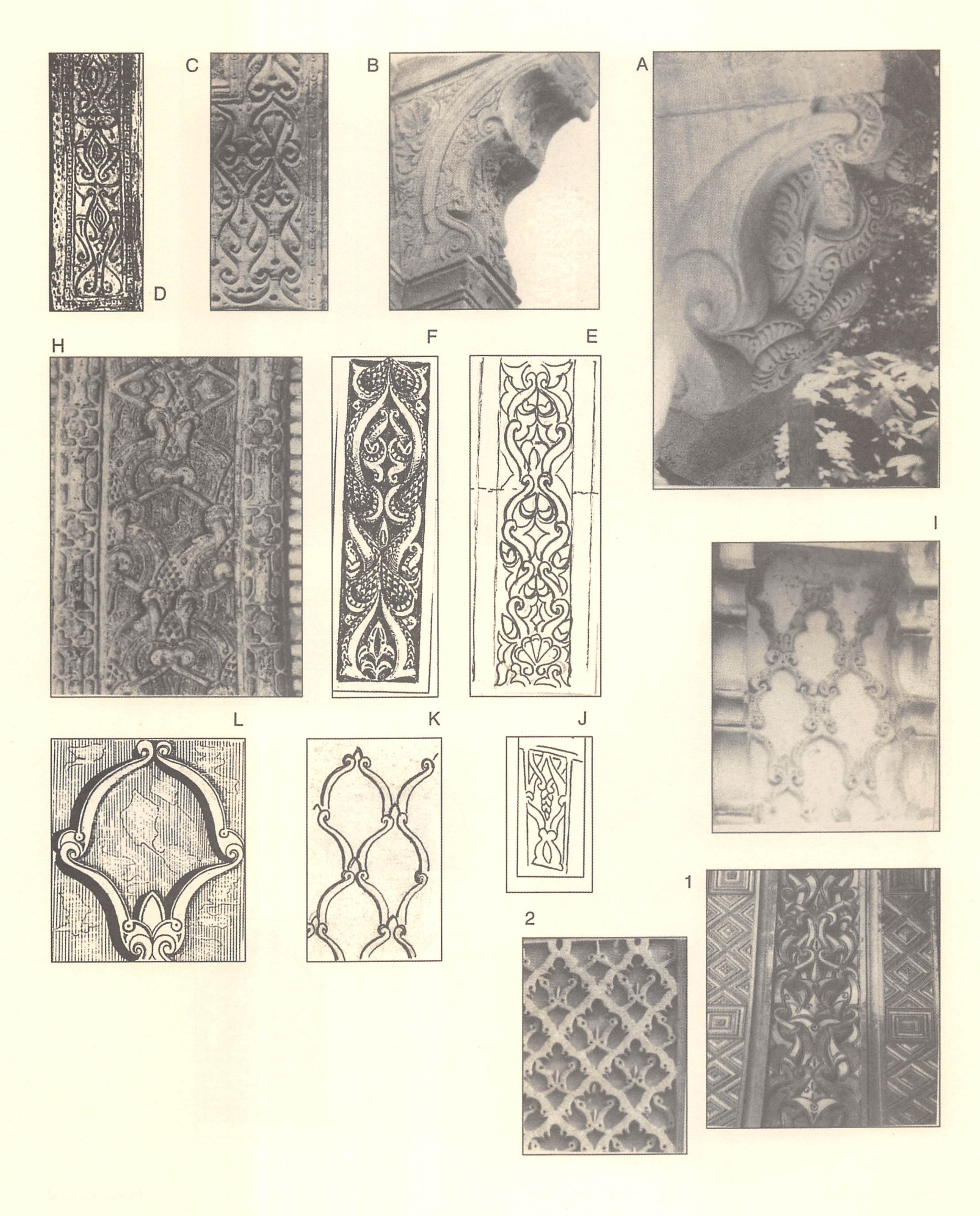

7

لوحة مجمعة 11:
أبواب المساجد الموحدية.

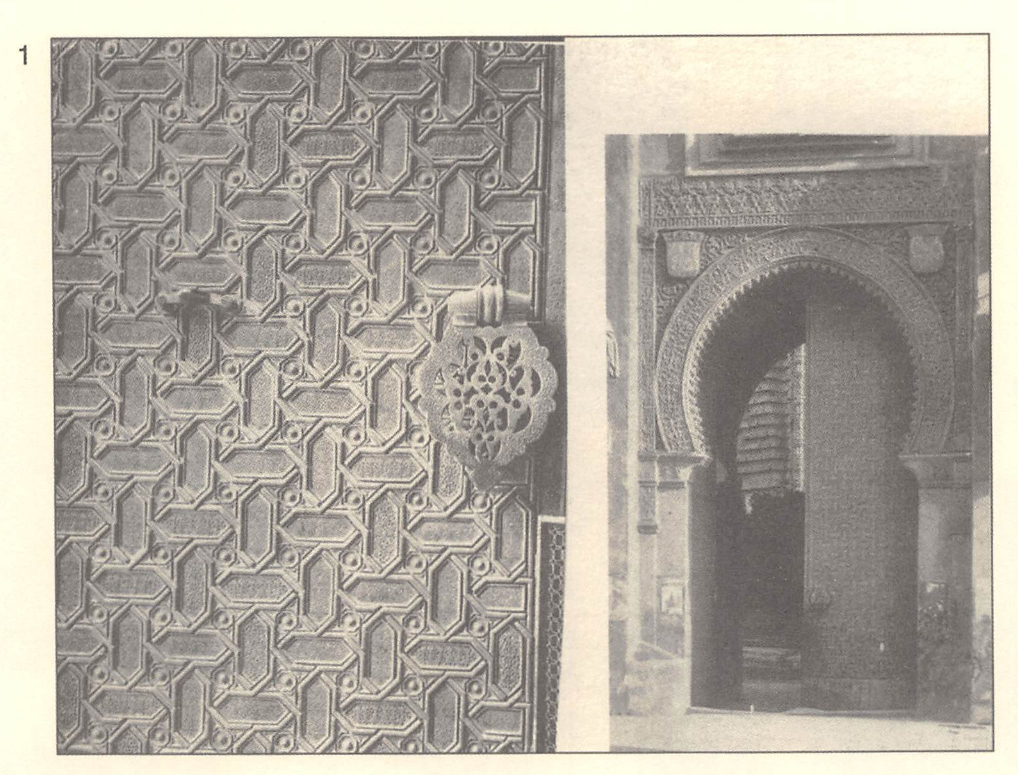


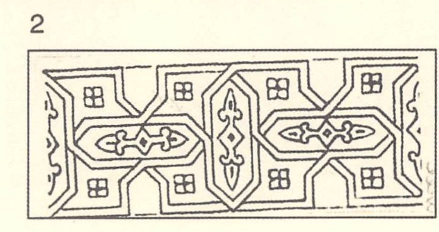
لوحة مجمعة 12:

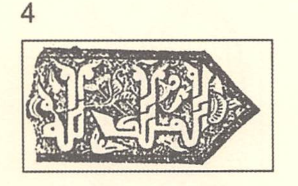
الباب الشمالي للصحن. المسجد الموحدي الجامع في إشبيلية.

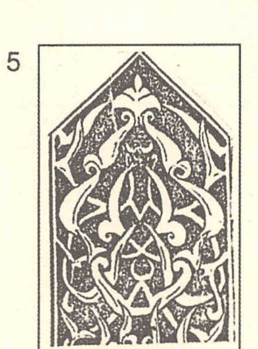


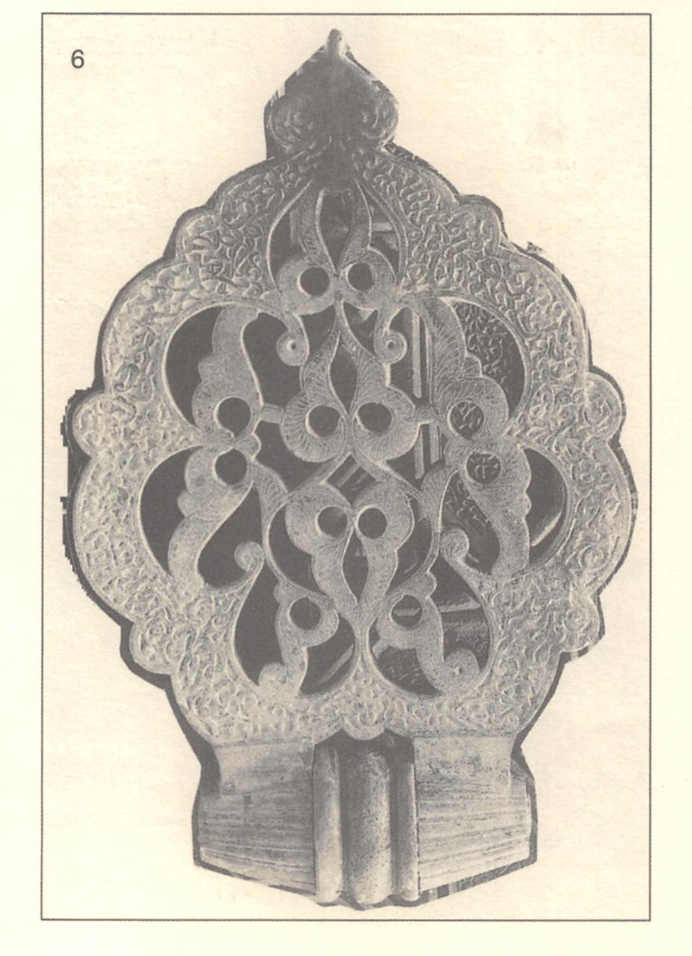
لوحة مجمعة 13:
الأسلوب «المتكامل» في الزخرفة الموحدية.





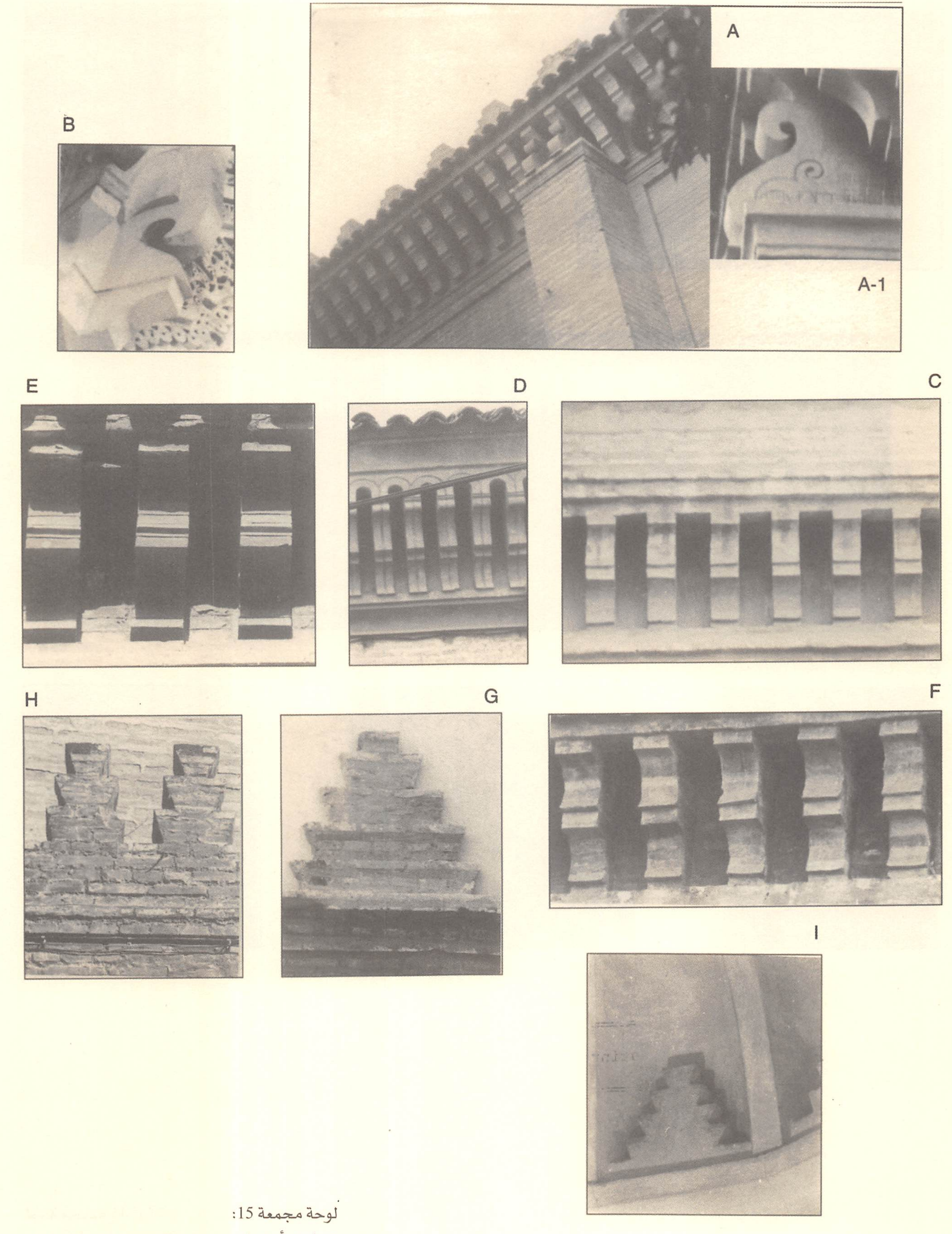






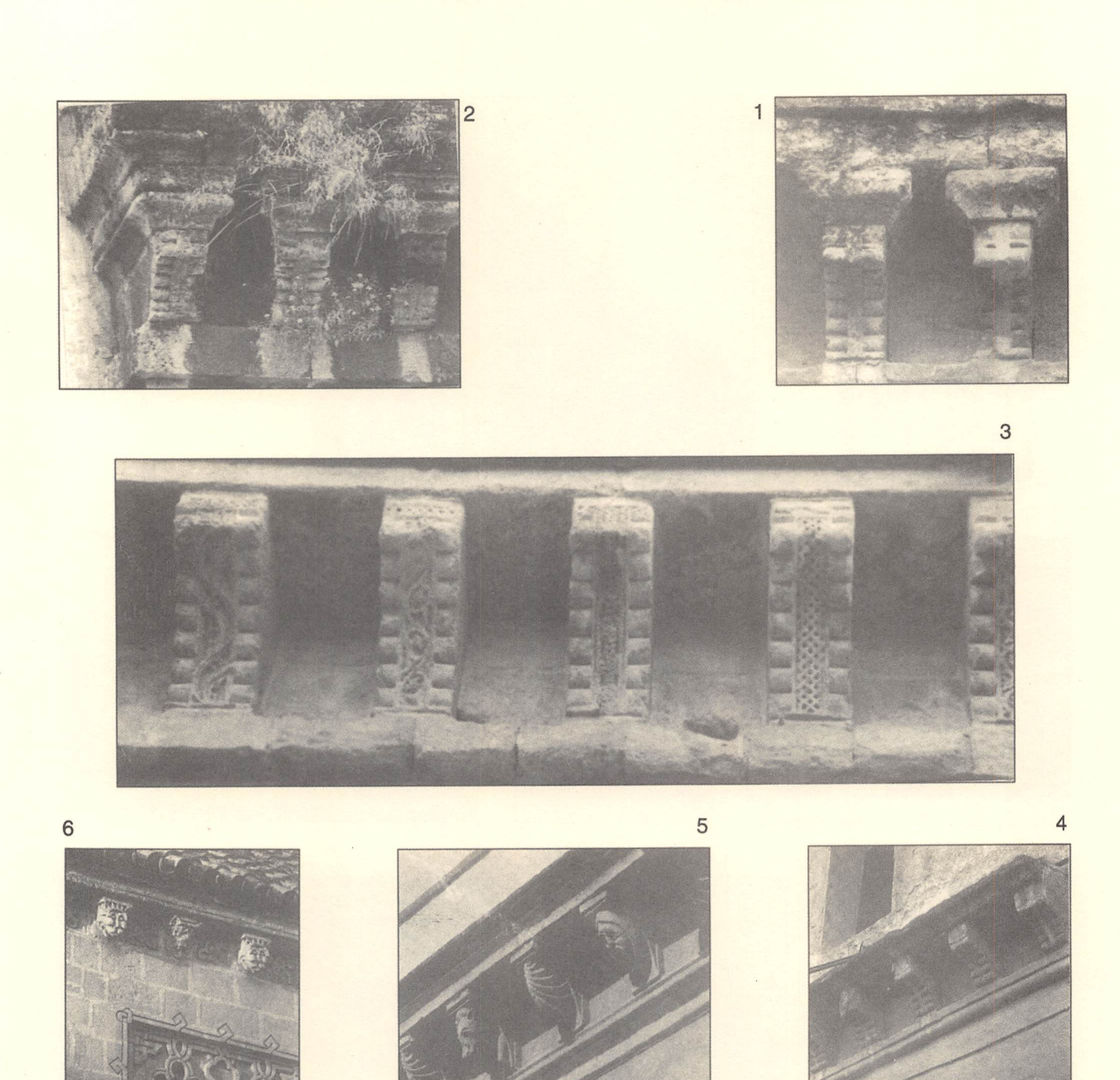
لوحة مجمعة 14:

دلف الباب الشمالي للصحن، أو باب الغفران، المسجد الموحدي الجامع بإشبيلية.



لوحة مجمعة 15:

زخارف أو كرانيش موحدية ومدجنة في إشبيلية.



لوحة مجمعة 15-1:
زخارف أندلسية ذات كوابيل حجرية، أسلوب عصر الخلافة.



رومان بطليطلة، N: كنيسة سانتا ماريا دل كاستيّو دي مونتورو (قرطبة) n، O: أعمدة مشيدة مثمنة في المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا بطليطلة، وصحن سان سلبادور بغرناطة، والمسجد الصغير المسمى ثتينو بمرسيّة، وكنيسة سان لوكاس بطليطلة ومسجد فينيانا (ألمرية).

وفي ما عدا ذلك نجد اللوحة المجمعة 6 تضم عقداً مزدوجاً من الآجرّ على شكل حدوي حاد، وكذا أعمدة صغيرة مشيدة مزدوجة، كما أن الحدائر الخاصة بكل من الحجر وعلى شكل حلية معمارية مقعرة، ويلاحظ أن نمط الرسم مخططه موجود في الشكل (7)، وهو مأخوذ من المسجد الجامع بقرطبة، ولم يُرَ له مثيل في شمال أفريقيا؛ أما صحون المساجد الموحّدية على الشاطئ الآخر من مضيق جبل طارق، والتي تشبه، من حيث الأعمدة المشيدة، الصحن الإشبيلي، فهي تلك الخاصة بمسجد قصبة مراكش (A)؛ تقدم أيضاً في الشكل رقم 4 من اللوحة المجمعة 4 صورة بانورامية، من عل، جهة الخيرالدا، لصحن شجر البرتقال، فالأعمدة الكبيرة المشيدة التي تنبت من الأرضية، تحمل العقود، وهذه سمة المساجد كافة المشار إليها في الشمال الأفريقي، كما نرى ذلك في صحن مسجد ماجدالينا في جيان. ما بقي أمامنا هو الحديث عن موضوع أبواب الصحن الإشبيلي، فالأبواب الثلاثة التي لازالت باقية في الحائط الشرقي (لوحة مجمعة 11: 1، 2، 3، 4) تتسم بالبساطة، وهي من الآجرّ، والعقود حدوية حادة مشرشرة، والطنف أملس وغائر؛ يضم الشكل (4) كسوة من الجصّ ذات قالب في بطن العقد، وتمتد هذه الكسوة رأسياً متخذة مساراً غير معروف، وهذا النمط قد أحدث تأثيره على العقد الداخلي «لباب الرملة» بغرناطة. يلاحظ أن الباب الأول، الأكثر التصاقاً بالخيرالدا، يضم عقداً على محور بائكة الصحن نفسه (لوحة مجمعة 9: 1) وهناك عقد مسنّن بالجصّ مضاف إلى العقد العاتق، ويلاحظ أن المنبت عبارة عن شكل S فوق الحدائر، وهذه نمطية معتادة سواء في نوافذ الخيرالدا أو في عقود «صحن الجصّ» في ألكاثار المدينة، وقد بدأ هذا في المساجد المرابطية واللاحقة عليها، إذ نراه في مسجد تنمال (لوحة مجمعة 9: 2). يلاحظ أن الأبواب الإشبيلية تتوافق مع مخطط بسيط مكون من أربع دخلات mochetas (لوحة مجمعة 11: A)، وهي مختلفة عن أبواب مسجد الكتبية ومسجد حسان بالرباط، حيث العقد مزدوج، مع إضافة عقود صغيرة مشيدة بارزة (لوحة 11: 6، 7، B). يرجع الشكل (5) إلى أبواب مسجد تنمال، ويبدو أنها أبواب أعيد بناؤها، وهنا أرى أن الأبواب الإشبيلية لابد أنها كانت مغطاة بطبقة من الجصّ تتسم باستوائها وربما كانت تضم بعض النقوش المحفورة incisos التي زالت من الوجود.

نجد أن الباب المركزي هو الوحيد الذي بقي من الحائط الشمالي للصحن، إذ يضم على مدار عرض الحائط، وربما يتجاوزه، تلك الدخلات متوافقاً في هذا مع العقد المركزي للبائكة مع ما يصحب ذلك من الازدواج كما يبينه اليوم الشكل الذي يوجد في اللوحة المجمعة 12: 3، إذ حلت واجهة هذا العقد محل واجهة عقد آخر طبقاً لما توضحه صورة قديمة (1)؛ وفوق هذه الواجهة أقيمت وحدة ملساء فوق الواجهة ذات شرافات، وهي نوع من الـ Pistag المشرقي، مزخرفة بخمس نوافذ متوازية ويلاحظ أن الوسطى لها عقدان توأمان مفصّصان مدبّبان، أما النوافذ الموجودة على الجانبين فلهما عقود مطموسة ومعينات في الأعلى، مثلما هو الحال في الفراغات الجانبية في الخيرالدا، أما في الأطراف فهناك عقود ذات فصوص خمسة (2)، (4). تضم النافذة المركزية تاج عمود في الوسط وهو تاج من الصنف الجيد كما أن الطنف فردي، أي طنف لكل عقد، مع وجود عدد صغير من الأطباق النجمية في الزوايا، وهذا نمط غير معهود حتى ذلك الحين، كما أن العقود ثنائية ولكل طنفه المميز الذي نجده في منارة مسجد



الكتبية، ومع هذا نجد مثله غائباً عن الخيرالدا، إلا أنه نمط شديد الشيوع في الأبراج المدجَّنة في إشبيلية وطليطلة. ومن المنطقي أن تتوج كل هذه الشُرّافات ذات المسننات الحادة والمشيدة من الآجرّ كما نراها اليوم؛ غير أن المفاجأة التي نجدها في العقد الكبير الكائن في البائكة الشمالية للمسجد الإشبيلي تتمثل في الشوارع الثلاثة أو الشريط الموجود بالداخل، حيث الشارع المركزي غائر ومزخرف بزخارف نباتية رائعة من الجصّ (5)، (6)، وهناك شبكة من المعينات ذات الفن الرفيع، تقوم على السعفات ذات الحواشي الغائرة، وأشكال ثمار الفاكهة، كلها ملساء، أي أنها، في حقيقة الأمر، نمطية من الزخرفة ذات الأسلوب المتكامل، وهذا هو الأول من نوعه، وكان له تاريخ طويل في فن بني نصر والفن المدجّن الإشبيلي؛ أما الشارعان الآخران فهما من الجصّ أيضاً، وهما مزخرفان بالمعينات المتراكزة في تبادل مع المربعات الكبرى (7)، وهذا نمط زخرفي منقول من زخارف حجرية ترجع إلى عصر الخلافة في قرطبة، سواء كان ذلك في المسجد الجامع أو في مسجد مدينة الزهراء. تتسم وحدات السعفات الملساء ذات الأسلوب المتكامل (لوحة مجمعة 13: 1) لها، كما شهدنا، تاريخ طويل كانت بداياته في الزخارف الجصّية في سامرّاء (لوحة مجمعة 13: C) وكذا بوحدات أخرى في عقود في مسجد ابن طولون بالقاهرة (D). ويمكن التعرف على الأسلوب المتكامل الإشبيلي من خلال كوابيل كبيرة في باب قصبة عدية بالرباط (B) (E) وفي الباب الذي هدم وهو باب الرملة بغرناطة (A)؛ في الشكل (F) نجد محراب مسجد توزور التونسي (1193م)، وبعد ذلك نجد عقوداً غرناطية ترجع إلى القرن الثالث عشر، غير أنها هذه المرة مصحوبة بالسعفات المزهرة، ابتداء من الغرفة الملكية في سانتو دومنجو، ومنزل خيرونيس بغرناطة (H) هناك شبكة من السعفات التي تشكل معينات، من الصعب تصنيفها، ذات أسلوب متكامل، نراها في مسجد تنمال (I) وفي مسجد توزور (تونس) (J) وفي الخيرالدا نجد الشكل (2)، و «صحن الجصّ» في ألكاثار دي إشبيلية وزخارف جصّية موحّدية ظهرت في ساحة الشهداء بقرطبة (L). ولا شك أن الفنان الذي صمم هذه الشوارع الزخرفية الثلاثة في العقد الكبير الإشبيلي الذي نحن بصدده قد اتخذ نبراساً له عقد المدخل في مصلّى بيابيثيوسا بالمسجد الجامع بقرطبة في عصر الحكم الثاني (انظر لوحة مجمعة 40: 1 من الفصل الثاني)؛ ويعتبر الشكل K صدى للسبيكة الموحّدية العامة التي كانت سائدة خلال القرن الثالث عشر.

لا شك أن الواجهة الداخلية التي وصفناها والكائنة في الدهليز الشمالي للصحن قد جرت ترجمتها في الخارج من خلال فن رفيع، لكن لم يكن الأمر كذلك في المساجد المعاصرة في الشمال الأفريقي؛ كما أن مركزية الباب، أو الباب الكبير ذي المخطط المربع يستلهم نمطية منار المسجد الجامع بقرطبة في عصر عبد الرحمن الثالث، وقبل ذلك ما نراه في المسجد الجامع بمدينة الزهراء؛ وعندما نتأمل المسجد الإشبيلي نجد أن ذلك المكان الخاص بالباب لابد أنه كان في البداية مقتصراً على المئذنة، أي على البرج ذي الباب المضاف، على الطريقة القرطبية، أو البرج ذى الباب في طابقه السفلي، مثل منار مسجد المنصورة، لبني مرين، في تِلمسان (ق 14)، وليس هو الباب الحالي الذي نجده في الخيرالدا. وهنا يدخل في الدائرة موضوع تجميل الباب الكائن عند مدخل الصحن الإشبيلي، مقابل الشكل المتواضع الذي عليه الأبواب الأخرى في الضلعين الشرقي والغربي. وبالنسبة لقرطبة فقد زال الباب الشمالي لصحن المسجد الجامع (حل محله الباب الحالي المسمى باب الغفران)، ومن الممكن أنه كان نموذجاً للباب الإشبيلي محل الدراسة. وفي هذا المقام علينا أن نسلّط الضوء على باب المسجد الكبير، في العصر الفاطمي، في



المهدية بتونس، الذي جرى تصميمه على شكل قوس النصر القديم، وربما كان هذا الباب قد قام بدور المئذنة طبقاً لشواهد أخرى (أ. ليزن). توجد تلك الواجهة عند منبت المحور الأوسط في المسجد، نحو مركز الحائط الشمالي للصحن مثل مسجد مدينة الزهراء ومسجد قرطبة، ويلاحظ أن واجهة مسجد الزهراء مسبوقة بنوع من البائكة، إذ تتشابه مع الواجهة التونسية طبقاً لوجهة نظر كلاوس بريش K. Brich. يدفعنا كل ما عرضناه إلى النظر فيما إذا كان الباب الإشبيلي نواة لبرج مؤقت يقوم بوظيفة استخدامه في الأذان، أي الباب المئذنة الذي جرى الابتداء به عام 1198م بينما كان المسجد يعمل قبل ذلك (1182م) (ابن صاحب الصلاة). وبالنسبة لموضوع وجود مآذن في المحيط الخاص بالمسجد الجامع ينبغي أن نذكر في هذا المقام ذلك البرج المفترض الذي نراه في مسجد القصبة المجاورة والذي لم يستخدم كما أنه أزيل في توقيت غير معلوم، وربما استخدم كمنصة للنداء للصلاة بالنسبة للمسجد الجديد. كما سوف نرى لاحقاً العلاقة بين المسجد الجامع، الخيرالدا بوجه أساسي، وبين هذا الحصن الحربي المجاور؛ وبناء على مقولة أ. خيمنث فإن الخيرالدا ربما كانت ذات وظيفتين، إحداهما رسمية وهي النداء للصلاة، أما الأخرى فهي وظيفة ثانوية حيث تقوم بدور المبنى المتقدم للدفاع عن إشبيلية.

وبالنسبة للدلف الخشبية للباب الشمالي في الصحن الإشبيلي، والمغطاة بطبقة معدنية عليها طبقات أخرى مثبتة بمسامير، في هذه الحالة من البرونز المصهور وذات الترابيس الرائعة نجد أن تورس بالباس يرجعها إلى عصر الموحّدين (لوحة مجمعة 14: 1)؛ ومن الناحية الزخرفية نجدها تضم أشكالاً زخرفية هندسية عبارة عن أشكال سداسية وأشكال نجمية مكونة من أربعة أطراف، ويرى ذلك الباحث أن هذا النمط الزخرفي يرتبط بالزخارف الجصّية التي نجدها في مسجد ابن طولون بالقاهرة (3)؛ ومن جديد يظهر النمط الزخرفي في الرسم في السقف الذي يرجع إلى القرن الحادي عشر بمسجد القيروان (2)؛ يلاحظ أيضاً أن الأشكال السداسية في الباب الإشبيلي مغطاة بالتوريقات المكونة من سعفات (5) والنقوش الكتابية بالخط الكوفي التي تضم ألفاظاً مثل المُلك لله، وأخرى تعبر عن السعادة (4) وقد قرأها الدكتور السيد عبد العزيز سالم. وإذا ما نظرنا للضبّة المنقوشة بالأزميل وكذا حوافّها المفصّصة ذات السعفات المزهرة وغيرها من التفاصيل الفنية لوجدنا أنها من الأعمال الفنية الراقية التي يضمها الفن الموحّدي. كانت الدلف المعدنية من الأمور الشائعة طبقاً للحوليات العربية إذ نجدها في أبواب كل من أسوار قرطبة وإفريقية، في تونس الباب الجديد؛ هذه الأبواب جرى نقلها إلى المساجد لتحسين الدفاع عنها، وفي هذا المقام نجد أ. ليزن يذكر في هذا السياق الأبواب الخارجية الحديدية التي أضيفت عام 985م إلى المسجد الجامع بالقيروان.

في نهاية المطاف، نجد أن حوائط الصحن من الداخل والخارج كانت متوجة بشُرّافات مسننة حادة من الآجرّ تقليداً لما هو في المسجد الجامع بقرطبة إذ كانت كل هذه المكونات من الحجارة. أما الشُرّافات المشيدة من الآجرّ فقد كانت موجودة أيضاً كتتويج علوي في المباني المدجَّنة بالمدينة (لوحة مجمعة 15: G،H) مثلما هو الحال بالنسبة للكوابيل ذات البروفيل المتعدد الخطوط، الموجودة فوق العقود (لوحة مجمعة 15: A)، أما الكوابيل في مسجد إشبيلية، التي أعيد بناء أغلبها، فهي ترتبط بأنماط نجدها في مساجد شمال أفريقيا، وبالنسبة لمدى أصالتها يمكننا أن ننظر إلى التتويج، على شكل حرف S، الذي يوجد في بعض الأكتاف داخل صحن المسجد الإشبيلي (A-1)، وهو شكل مماثل تماماً للوحدات الحاملة لأوتار قبة مسجد تِلمسان (B)، ولابد أن هذه الكوابيل Modillones كانت موجودة وممتدة وسط الواجهة الأمامية، التي

نجدها أيضاً في الكوابيل الخاصة بالكرانيش المغربية (D) وفي بعض الأعمال الإشبيلية المدجَّنة (C). نجد أن الشُرّافة (i) من داخل كنيسة سان ماركوس بشريش؛ هناك أيضاً بعض الكوابيل غير العادية، من الحجارة، تتخذ نبراساً لها نموذج أموي قرطبي، وهي قائمة في كنائس إشبيلية هي سان بيثنتي وسانتا مارينا وسان استبان (لوحة مجمعة 15 - 1: 2) والنموذج هو رقم (1) الذي ينسب لرفرف في باب سان استبان بالمسجد الجامع بقرطبة؛ وفي هذا المسجد نفسه نجد أن بعض الحجّارين المسيحيين أو المدجّنين قد تركوا نسخة طبق الأصل من هذا الرفرف في القطاع الغربي للصحن، وفي السور أو البائكة الشمالية (3) وفي واجهات أخرى لكنائس ترجع إلى العصور الوسطى بالمدينة (4)، وتسير على شاكلتها أيضاً رفارف حجرية صغيرة في دور عبادة في شريش (5)، (6). والسؤال الذي يطرح نفسه استناداً إلى الرفرف الإشبيلي (2) هو ما إذا كان هذا الرفرف قائماً في واجهة مهمة في المسجد الجامع الموحّدي، رغم أنه من المستغرب أن نجد هنا وجود واجهة من الحجارة ذلك أن كل شيء من الآجرّ.

5 - كيف كانت الزخارف في الجزء المسقوف من المسجد:

ما ينقص إشبيلية هو تلك العقود المزخرفة بالمقربصات التي نجدها داخل مسجد الكتبية، حيث نجدها هنا في جوانب الفراغ الخاص بالقبة الكائنة أمام المحراب (لوحة مجمعة C:16). هناك أنماط أخرى من العقود تتسم بالتقشف نراها في الداخل، إلى جوار المحراب أيضاً (B) في مسجد تنمال (B-1 و A-1 و A طبقاً لإيورت)، وهذا نمط غير مسبوق في المسجد الجامع الإشبيلي، رغم أن ذلك يمكن أن يكون قد تكرر بالقرب من المحراب. ولابد أن الأمر كان على هذا النحو إذا ما أخذنا في الاعتبار أن عقد المقربصات تغلغل في الفن الموحّدي الطليطلي مع نهاية القرن الثالث عشر وبداية الرابع عشر، إذ نجد عقود الأضرحة أو المدافن في دير كونثبثيون فرانثيسكا وفي الفن الغرناطي أو فن بني نصر حيث نجد نموذجاً يتمثل في منزل أبي مالك برندة (1)، ثم صورة طبق الأصل في منزل الفحم بغرناطة، وربما يرجع المثالان المذكوران إلى نهاية القرن الثالث عشر أو بداية الرابع عشر. نجد أيضاً ذلك، ولكن بتقنية أفضل، في عقود المقربصات في القصور المنيفة في الحمراء خلال النصف الثاني من القرن الرابع عشر (2)، (3)، (4)؛ وفي إطار انعدام الترابط التاريخي بين النماذج التي ذكرناها، المدجَّنة والنصرية، وبين مثال مفترض أندلسي زال من الوجود يرجع إلى القرن الثاني عشر، نجد أنفسنا مدفوعين للتفكير في أن المشهد الأولي للمقربصات، ونقطة الانطلاق، بالنسبة للعقود، ربما كان المسجد الجامع الإشبيلي، فمن غير الملائم الربط بين النماذج المتأخرة المتمثلة في عقد المقربصات في مسجد الكتبية دون أن تكون هناك حلقة وصل أندلسية، والشيء المثير للفضول فإن ما هو معروف عن القصر الإشبيلي هو غيبة عقود المقربصات سواء خلال القرن الثاني عشر أو القرن اللاحق عليه.

وعلى هامش هذه الأدلة والحجج تخرج علينا وردة المقربصات Capulin التي تغطي القطاع الخاص بالباب الأول في القطاع الشرقي لصحن شجر البرتقال، أي «باب لاجارتو» Lagarto (لوحة مجمعة 18: 1) وهو دليل على أن البنية المقربصة كانت قائمة في المسجد الإشبيلي خلال النصف الثاني من القرن الثاني عشر، مثلما هو الحال في كل من مسجد تنمال ومسجد الكتبية، ذلك أن هذه البنية موجودة في هذين الأخيرين في القباب الكائنة في الرواق المستعرض على حائط القبلة (لوحة مجمعة 4: C)، وقد عالجت قضية البنية المقربصة في المجلد الثالث من هذه



السلسلة (**العمارة في الأندلس: عمارة القصور**)، وأشرت في ذلك المجلد إلى وحدات لها دلالتها الكبيرة وهي القباب المرابطية في مسجد القرويين (لوحة مجمعة 18: 2، 3 حيث الشكل الثاني يتفق مع رسم نشره هـ. تراس)، وكانت بدايات هذه القباب تجربة القبة الكائنة أمام المحراب في مسجد تلمسان؛ وعلى هذا فمنذ اللحظة الأولى التي أخذ المرابطون والموحّدون يُدخلون فيها المقربصات في عمارتهم، جرى التفكير في استخدام المقربصات في تغطية الفراغات الأكثر قرباً من المحراب، وذلك سيراً على التدرج في الأهمية والتكريم الذي كانت عليه القباب ذات الأوتار الكائنة أمام محراب مسجد قرطبة الجامع في عصر الحكم الثاني؛ ولم يكن مسجد إشبيلية استثناء من هذه القاعدة المتمثلة في العناية الزخرفية بهذه المنطقة وشاهدنا على ذلك القبة ذات المقربصات في «لابويرتادل لاجارتو» (باب الضبّ)، أو بطن العقد المزهر في الباب الشمالي للصحن، إضافة إلى المثال الأعظم وهو الخيرالدا. وما يدلل على وجود قبة أمام محراب المسجد الجامع في إشبيلية ما أشار إليه ابن صاحب الصلاة، الذي تحدث عرضاً عن قباب في الوقت الذي كان فيه عموم السقف من الخشب. أضف إلى ما سبق وجود القبة ذات المقربصات في مصلّى سان سلبادور دي لاس أويلجاس دي برغش (9) وهي قبة شديدة الشبه بقباب مسجد القرويين، وبالتالي فهي مثال آخر مجهول المصدر، ومع تطور الزمن تهلّ علينا قبة أو قبو المصلّى الملكي في قرطبة التي جرى إقحامها في المسجد الجامع الذي كان قد شيد في عصر الخلافة (13)، والتي ترجع إلى عام 1372م وهو التاريخ الذي نشهده في النقش الكتابي في الجزء السفلي للمبنى، ومع هذا نرى جومث مورينو وتورس بالباس يقولان بنسبتها إلى النصف الثاني من القرن الثالث عشر. هذه القبة، أو بالأحرى هذا القبو - أي القبة الفالصو - هي هجين من القباب الخلافية، بما لها من أوتار متقاطعة في البنية، والقبة الموحّدية بما لها من فصوص؛ بما في ذلك التجعيدات التي عليها القباب الأولى والمقربصات الحجرية، وبالتالي فهي عبارة عن قبة موحّدية نفذّت في وقت متأخر. وهنا نجد أن تورس بالباس كتب مشيراً إلى هذه القبة على أنها ربما كانت صورة طبق الأصل لقبة زالت من الوجود في المسجد الموحّدي الإشبيلي، كما تجدر الإشارة إلى نموذجين آخرين موجودين في كنيسة في طليطلة هي سان أندرس، في صدر البلاطتين الجانبيتين، وربما كانتا قد أقيمتا خلال القرن الثالث عشر (انظر الفصل الثالث من هذا الكتاب، لوحة مجمعة 32: 3). أدرجتُ في اللوحة المجمعة 18 الصورة A، وهي خاصة بقبة مقربصات في مسجد الكتبية، وتكمن أهميتها في أننا نرى لأول مرة في العمارة الإسبانية الإسلامية عقداً مضلعاً أصبحت له شهرة كبيرة في الفن خلال الفترة اللاحقة وخاصة في الفن الغرناطي.

حظي الفن المعماري الإسباني الإسلامي خلال القرن الثاني عشر بوجود قبة المقربصات المشار إليها والقبة ذات الأوتار المتقاطعة على طريقة عصر الخلافة، رغم أن التصميم كان قد تطوّر كثيراً، وهذا ما نراه بوضوح في قبة غرفة منزل في صحن بانديراس في ألكاثار دي إشبيلية (لوحة مجمعة 19: 5) الأمر الذي يذكرنا، كما لاحظ تورس بالباس، بالقبة ذات الأوتار في مسجد تِلمسان (6)، وصورة طبق الأصل لها، في نظري، في المسجد الجامع بفاس، (ق13) (7)، إضافة إلى قبة مسجد تازا (انظر لوحة مجمعة 17-8 الفصل الأول). تتوافق هذه القباب جميعها في أن وردة Capulin المفتاح تضم مقربصات مشكلة ما يشبه الأسطوانة، وبهذا نقول إن القباب (عدد غير محدد) الكائنة أمام محراب المسجد الإشبيلي ربما كانت مقربصة بالكامل أو ذات أوتار مع إضافة بعض المقربصات، وهذا ما نجده في بنية صحن بانديراس والمصلّى الملكي القرطبي، في إشبيلية، داخل القصر،

نرى بعض القبيبات المقربصة المتواضعة المستوى (لوحة مجمعة 19: 1) وهي من الممكن ربطها بأخرى في صحن أو بهو الأسود بالحمراء (2) (3)، إضافة إلى وردة أخرى في مفتاح شبه القبة ذات الأضلاع الكائنة عند «باب السلاح» في تلك المدينة الملكية (4). هنا أرى، على سبيل الإيجاز، أنه بعد هذا العرض من نماذج القباب المقربصة، كان في إشبيلية مسجداً جامعاً يعتبر معملاً لتجارب وخبرات مماثلة اللهم إلا إذا كانت أعلى من تلك التي نجدها في كل من مسجد تنمال ومسجد الكتبية، وربما كانت التجربة الإشبيلية قد تداخلت فيها التجربة الخاصة بالقباب في عصر الخلافة القرطبية وخبرة قبة المقربصات المستوردة؛ وختاماً يمكن أن نضع موضع شك ذلك الاعتقاد القائل بأن قباب المقربصات في مسجد الحمراء، عصر محمد الخامس تأثرت تأثراً مباشراً بقباب على الشاكلة نفسها موجودة في المسجدَين الأولين للموحّدين في أفريقيا. إن وجود المقربصات مرتبط بالقباب، وبداية ذلك في المساجد، وفي قصر أو قصور ترجع إلى القرن الرابع عشر، يحتم الاعتراف بأن بعض النماذج المعمارية التي ترجع إلى القرن الثاني عشر قد أفادت من نموذج قبة المقربصات، وهذا غير مؤكد بعد نظراً لأن القصور الإسبانية والكائنة في الشمال الأفريقي، والتي ترجع إلى القرن الثاني عشر، قد زالت من الوجود، اللهم إلا قصراً واحداً، يميل إلى الفن المرابطي أكثر من الموحّدي، نراه في دير سانتا كلارا في مرسيّة. ولماذا هذا الإصرار على ربط المقربص في المساجد الأفريقية بما هو موجود في القصور النّصرّية، دون أن نأخذ في الحسبان قباب المقربصات التي ربما كانت موجودة في المسجد الإشبيلي طبقاً لما تؤكده قبة «باب لاجارتو»؟. لقد سلطتُ الضوء في كتابات سابقة لي على أن صالة العدل في بهو الأسود بالحمراء بها قباب ثلاث مقربصة تقع على خط واحد، وبالنظر إليها من أحد الأطراف نجد أنها تحمل النمطية البانورامية التي عليها الرواق الكائن أمام المحراب في كل من مسجد تنمال ومسجد الكتبية، وهنا نتساءل: لماذا لا نسلّط الضوء على الشكل البانورامي نفسه الذي كان يمكن أن نراه فى الرواق الكائن أمام المحراب في المسجد الإشبيلي؟ هذه التساؤلات هي ثمرة الفن الموحّدي الأندلسي. ومن البدهي أن كل هذا يوضح أن حرم المسجد الإشبيلي كان لا يزال قائماً خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر، وكان بالإمكان أن يكون مصدر إلهام لآثار عربية ومسيحية خلال هذين القرنين، وفي هذا المقام، فإن قصر الحمراء، خلال عصر محمد الخامس، يضم فناً يرجع مهده إلى ما هو موحّدي، الأمر الذي يعني أن ذلك سوف يكون السمة الرئيسية التي عليها الزخارف الجصّية المدجَّنة في إشبيلية، بغض النظر عن الحديث عن الأبراج الإشبيلية المدجَّنة في كنائس المدينة، حيث نجد أن نوافذها تضم دائماً رسومات مأخوذة عن الخيرالدا، أو في الجزء العلوي للواجهة الحجرية لقصر تورديسياس المدجّن الذي يمكن اعتباره عملاً إشبيلياً، بمخططه وعقوده ذات المعينات الموروثة عن الموحّدين - منار حسان بالرباط تحديداً- وجرى نقل صورة منه إلى مدينة بلد الوليد أثناء عهد ألفونسو الحادي عشر مؤسس القصر.

ولمزيد من التحديد في هذا الإطار نذكر مصلّى أسونثيون دي لاس أويلجاس ببرغش (لوحة مجمعة 20) حيث تحدثت عنه أكثر من مرة في هذا الكتاب، ومن حيث المبدأ يمكن أن نطلق عليه قبة ذات وظيفة ملكية أكثر منها دينية ربما أقيمت خلال حكم ألفونسو الثامن، وهذا ما يرى به تورس بالباس؛ وعندما تُستبعد الوظيفة الثانية - الدينية -، رغم أن ما عليه من تقشف يذكرنا بما كانت عليه المساجد الموحّدية الأولى في الشمال الأفريقي، نجد أن هذا المبنى الصغير يضم قبة ذات أوتار متقاطعة مشكلة طبقاً نجمياً من ثمانية أطراف في الوسط، الأمر الذي يمثل تطوراً واضحاً بالمقارنة بالقبة ذات الأوتار وذات الأصل القرطبي؛ نجد هذا النموذج في

غرفة الطابق السادس لمنارة مسجد الكتبية (1-1)، وتكررت في غرف برج قلعة حرة Calharra في حصن ببّينا في أليكانتي (أثوار رويث)، كما نراها أيضاً في برج «السجن» في قصبة ألكالا لاريال (جيان)، (ق14). تضم القبة الموجودة في برغش، في الجزء الأمامي، ما يشبه البائكة الشديدة الضيق، وذات الوردات الثلاث من المقربصات البسيطة (2)، (3) وتدخل فيما أطلق عليه جومث مورينو عبارة «اللعب بالمقربص»، ونظراً لمرونة استخدام الجصّ في الزخرفة فإننا نجد بين أيدينا ثراءً فنياً فريداً ليتمثل في ما عليه قباب مسجد القرويين وهي قباب أكثر تعقيداً مما عليه القباب الموحّدية، وإذا ما أردنا تفسيراً لوضع الوردات في مصلّى لاس أويلجاس وكذا في قبة مصلّى سان سلبادور في الدير نفسه لقلنا إن العرفاء الموحّدين أو هؤلاء الذين شربوا الصنعة الموحّدية والقادمين من إشبيلية، كانوا يعرفون جيداً أسرار الصنعة محل الدراسة، وقد سافروا إلى لاس أويلجاس تلبية لطلب ألفونسو الثامن أو فرناندو الثالث دون أن نعثر، في الوقت الحالي على الأقل، على نماذج لقباب مقربصة في طليطلة خلال ذلك الزمان، حيث كانت هذه المدينة، آنذاك، مقر البلاط الملكي والعاصمة الدينية للأسقف خيمنث دي رادا؛ هذه الزخارف الجصّية المذكورة في الدير الكائن في برغش، إضافة إلى تلك التي نجدها في صحن سان فرناندو والتي ترجع إلى مرحلة زمنية متقدمة، تحتوي في كل مكان منها على موضوعات موحّدية تنسب للفترة الأولى التالية على عصر المرابطين مباشرة (4)، (1-4)، (6) الأمر الذي يؤكد أنها ليست من لدن أيد عاملة مدجّنة قشتالية أو طليطلية نظراً لسماتها الفنية والفترة التي تنسب إليها؛ ومن ناحية أخرى فإن التحليل المتأني للقباب وعقود المقربصات في صقلية النورماندية، خلال النصف الثاني من القرن الثاني عشر، يدفعنا إلى الاعتراف بأصولها الإسبانية المباشرة، ذلك أن الأولى، وهي البُنى ذات المقربصات تتوافق مع بعضها في بنية الطوب البارزة وفي التكوينات التي عليها هذه المادة، التي هي تكوينات هندسية شديدة التعقيد، أخذت، منذ القرن الثاني عشر، تتكرر في إسبانيا حتى انتهى بها المآل الى قصر الحمراء في عصر محمد الخامس؛ وقد تجلى هذا بوضوح في أعمال إنشائية مثل سقف المصلّى الملكي في باليرمو، وفي قصر زيزة بالمدينة نفسها وهي صالة لها صورة طبق الأصل، بطريقة خاصة، في مرقب ليندراش في قصر بهو الأسود في الحمراء؛ ثم يأتي بعد ذلك قصر «كوبا» ذو عقود المقربصات، من الجصّ، المصحوبة بوحدات زخرفية هندسية وأشرطة إسبانية. عندما ننظر إلى كاتدرائية مونريال نجد قباباً صغيرة بسيطة مترابطة ببعضها طبقاً لنموذج إسباني (مصلّى أسونثيون دي لاس أويلجاس، وعقود صحن دير كونثبثيون فرانثيسكا بطليطلة، إضافة إلى قصر الحمراء خلال القرن الرابع عشر)، نجد أيضاً قبة المقربصات في مصلّى سلبادور دي لاس أويلجاس وقد ظهرت تأثيراتها، في سمات مرابطية محددة، في قباب أخرى صقلية ترجع إلى نهاية القرن الثاني عشر وبداية الثالث عشر (فيما يتعلق بالمقربصات في صقلية انظر اللوحات مجمعة 17: 5، 6، 8 واللوحة 18: 5، 6، 7، 10، 9، 11).

هناك بعض العناصر التي تساند وجود العرفاء الإشبيليين في لاس أويلجاس مثل وجود العقد المتعدد الخطوط والمصحوب بالستارة في آن معاً، أو الزخارف التي نجدها في مصلّى أسونثيون (لوحة مجمعة 21: 1)، ورغم أننا يمكن أن نعتبر هذه الزخارف الأخيرة بأنها حرة بناء على مرونة الجصّ، والتي نجد شاهداً واضحاً عليها في الجعفرية بسرقسطة، فإنه من الممكن تتبع النماذج التي كانت عليها: 1-1: إفريز في كتلة حجرية في باب قصبة عدية بالرباط، 2: عقود كائنة في الرواق الكائن أمام المحراب في مسجد الكتبية، 3: عقد صحن الجصّ في ألكاثار دي إشبيلية، 4: من مسجد تنمال، 5: نافذة في الخيرالدا،



6: نافذة في المئذنة الكبرى بالرباط، وكنموذج يرجع إلى القرن الثالث عشر نجد رقم 7 (عقد مقربصات في رندة) حيث الفصوص مزهرة ومستقيمة نلاحظها في عقد (1) لاس أويلجاس. تعود هذه الوجوه من الشبه لتطل من جديد في المسجد الجامع في إشبيلية دون أن نستبعد الألكاثار، وعلى أية حال ينبغي أن نقبل بأن هذا المسجد كان به الكثير من العناصر الزخرفية التي تتجاوز العناصر التي نجدها في قصور ألكاثار.

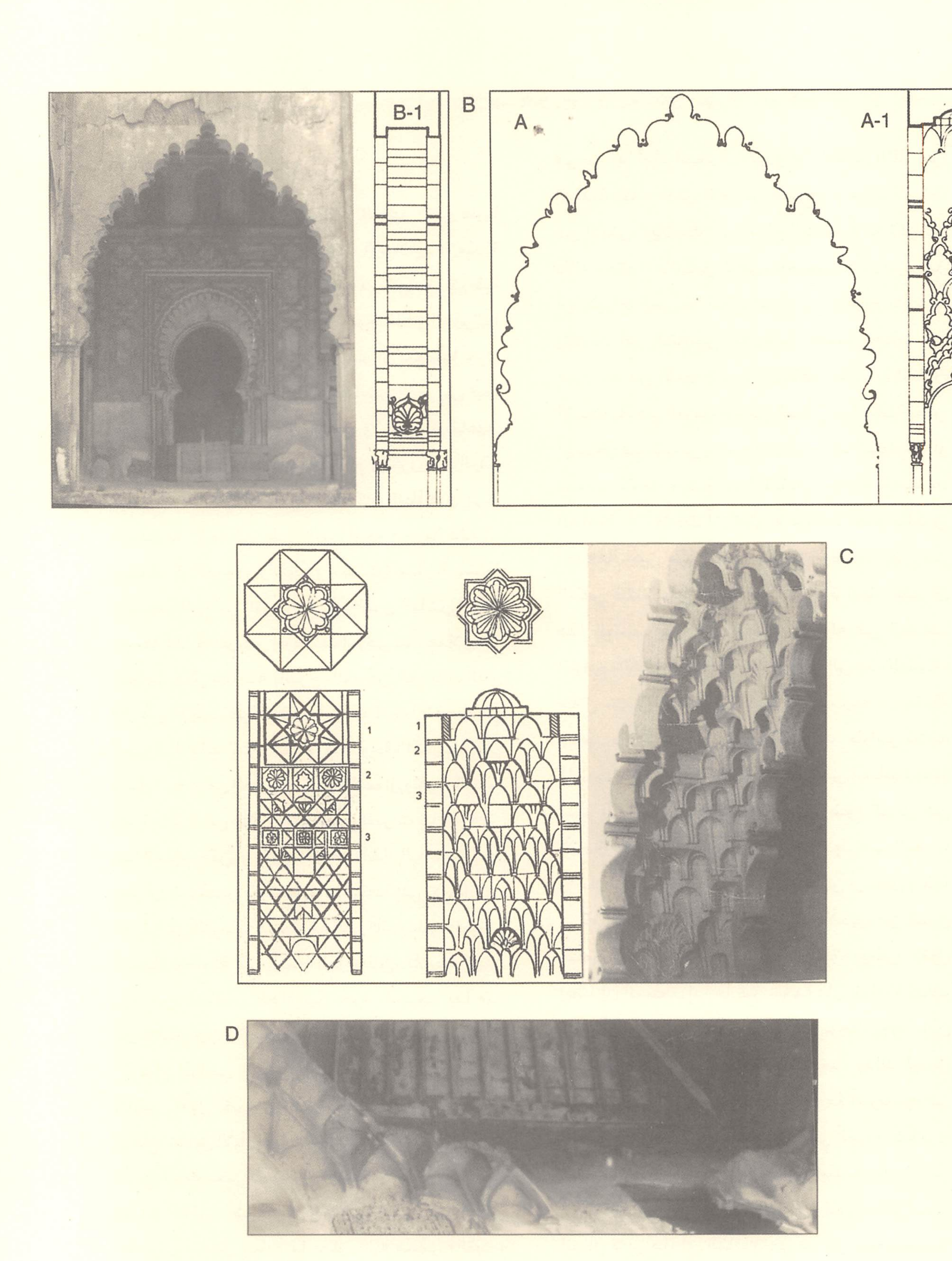
هناك الكثير من الآراء التي تتعلق بما إذا كان الجزء المسقوف من المسجد يتّسم بالتقشُّف الزخرفي أم لا، وهنا نجد أن تورس بالباس يميل إلى التقشُّف ويقول إن الفن الموحّدي يضم صنفين من الزخارف، أحدها أكثر تقشّفاً نراه في المساجد الموحّدية في إفريقيا، ثم الثاني، الذي يتّسم بأنه أكثر ثراء، يميل إلى الفن المرابطي ويتركز في مسجد إشبيلية، وهنا نجد أن من يتأمل واجهة المحراب في مسجد تازا (1923م)، التي أرى أنها مترعة بالموروث الإسباني، وأنها من أعمال عرفاء إسبان، إضافة إلى عناصر زخرفية أخرى مثل ما نجد في القبة، التي هي مصلّى كثير العناصر الزخرفية (انظر لوحة مجمعة 17-8 من الفصل الأول)، نقول سوف يتأكد من صحة نظرية تورس بالباس؛ وقبل هذا المسجد نجد القصور الغرناطية تضم هذا البذح من الزخارف الجصّية التي وإن كانت تنسب إلى الفن الموحّدي بما لها من سمات وبنى زخرفية، فإن إيقاع الثراء الزخرفي بعامة يمثل عودة إلى الخط الذي كان عليه المرابطون، على نمط الجعفرية الذي لم يكتمل على يد الموحّدين في أرض المغرب Magreb، وهنا نجد بروز العناصر الزخرفية كافة الجصّية الإشبيلية والغرناطية خلال النصف الأول من القرن الرابع عشر، ويلاحظ أن الزخارف الخاصة بالأولى مترعة بالتأثيرات الموحّدية بما في ذلك تأثيرات مأخوذة مباشرة عن الواجهات الخارجية للخيرالدا، لكنها لم تعد تستخدم في غرناطة بني نصر؛ كما أن عدم وجود زخارف جصّية عربية في إشبيلية سابقة مباشرة على الغزو المسيحي (1248م) يجعل المدينة غارقة في خواء يفتح الباب أمام العديد من التكهنات، ولهذا فرغبة منا في ملء هذا الفراغ أشرنا في سطور سابقة إلى الفن الذي يميل إلى الموحّدية والذي نقل إلى قشتالة خلال النصف الأول من القرن الثالث عشر الذي يثير الكثير من الجدل، حيث نجد أولاً مصلّى أسونثيون دي لاس أويلجاس ببرغش وقد اتسم بتقشّف موحّدي واضح للعيان، يلي ذلك الزخارف الجصّية في صحن سان فرناندو حيث يتعانق الموروثان الموحّدي والمرابطي ليقدمان لنا توليفة أكثر ثراء من العناصر الزخرفية، بعد الخيرالدا والمساجد المرابطية في أفريقيا، في إطار الفن الإسباني الإسلامي. ولما كان هذا الفن ليس غرناطياً أو مدجّناً طليطلياً فإن العرفاء الذين قاموا به لابد وأنهم كانوا من إشبيلية، إضافة إلى ذلك فإن إزالة اللبس والتشابك سوف يساعد كثيراً في تحديد هوية هذا الأسلوب وأصوله الواردة من شرق الأندلس، (ق13)، وبالتحديد من مرسيّة وأونده؛ وهنا علينا أن نتعمق أكثر لنعرف اللحظة التي تمكنت فيها الزخارف الجصّية الإسبانية من الهروب من التطور الرسمي الأندلسي وأن مهدها كان في غرناطة وإشبيلية القرن الثاني عشر ثم دخلت في التوجه «الموحّدي» الذي يغطي فترة هي القرن بكامله في مناطق مختلفة.

الميضأة:

تشير الحوليات إلى أن المسجد الجامع في إشبيلية كانت له ميضأة شيدها أبو يوسف المنصور عام 1199م، وقد أمكن العثور عليها في حفائر جرت عام 1994م أمام الخيرالدا وبالقرب منها (م. بيرارينا) (لوحة مجمعة 10: 4).لكننا لا نعرف النمطية التي كانت عليها عمارتها.

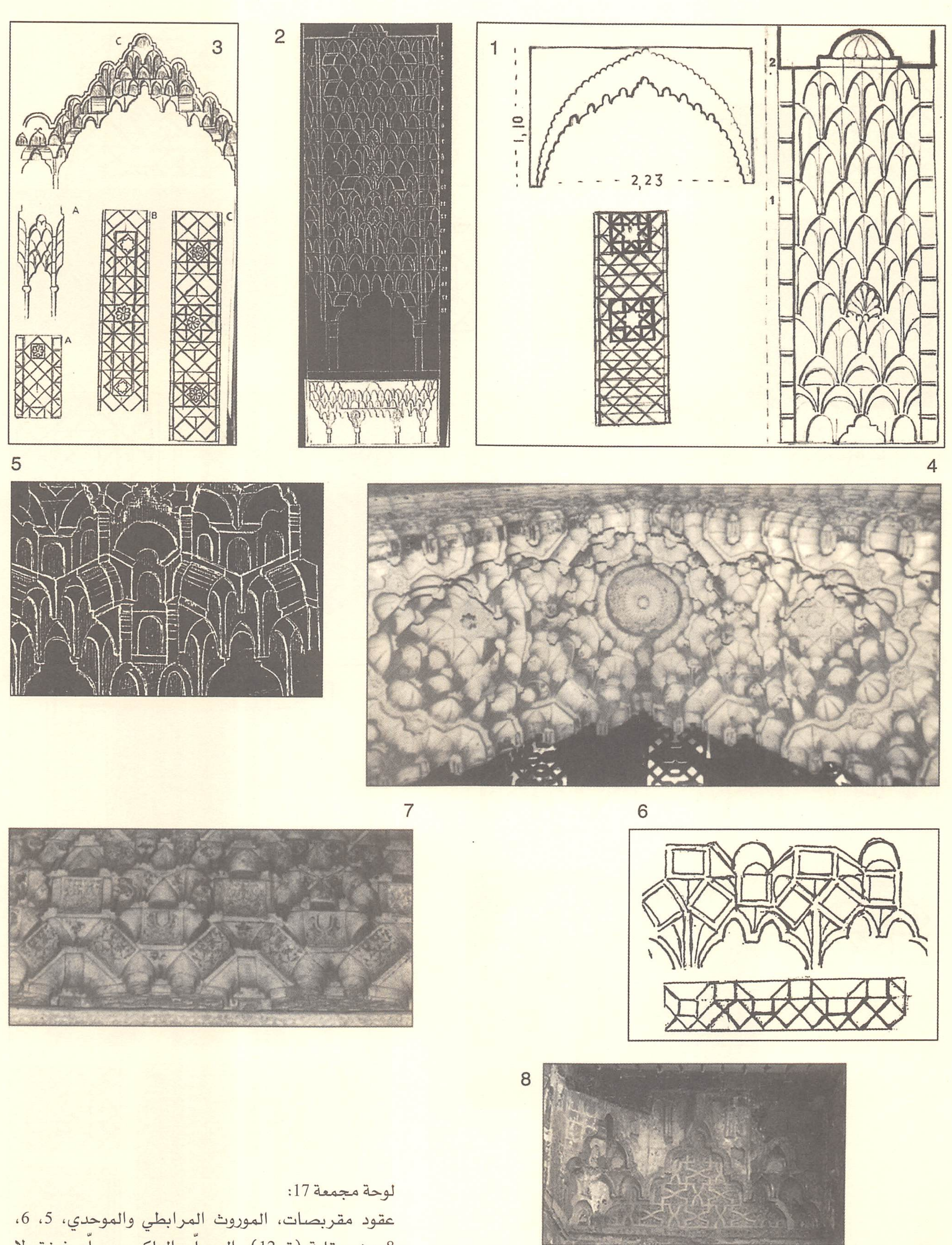
الخيرالدا:

إذا ما انطلقنا من الصورة الفعلية التي عليها المئذنتان الرئيسيتان في المغرب الإسلامي - مئذنة مسجد القرويين، ومئذنة المسجد الجامع بقرطبة في عصر عبد الرحمن الثالث - لوجدنا أن الخيرالدا تبدو وكأنها مبنى تابع للمسجد، غير أن نمطيتها جرى الإعلاء من شأنها بالمقارنة بالمئذنتين الأخريين فيما يتعلق بالناحية البنيوية والزخرفية، ولا نقول بارتفاعها، إذ يبلغ طول ضلع القاعدة 13.60م ويتكرر هذا الرقم خمس مرات في الارتفاع وربما كان الطابقان يزيد ارتفاعهما الإجمالي على 60م (لوحة مجمعة 22: 2، طبقاً لـ. أ. ألماجرو وألفونسو خيمنث) مقارنة بمئذنة المسجد القرطبي التي ترجع إلى القرن العاشر (لوحة مجمعة 22: A لفيلكس إيرنانذث)، وهي بناء عملاق في إسبانيا يمكن مقارنته بالبرج «المدجّن الجديد»، الذي زال من الوجود، في سرقسطة (55م)، وما لا نجده في الخيرالدا، ذلك البرج المهم، هو اللوحة التأسيسية التي تحمل اسم راعي المبنى والقائم بالأعمال وتاريخ البناء، وهذا ما نراه في مآذن أخرى ترجع لفترات سابقة؛ وفي هذا المقام يمكن أن يكون حقيقة ما أشار إليه هـ. تراس، وهو أن الموحّدين قد اختاروا، استناداً إلى توجهاتهم، التخلّي عن اللوحات التأسيسية التي كانت عليها المباني السابقة وخاصة في عصر المرابطين، يلاحظ أيضاً نوعاً من التناقض الحاد بين حرم المسجد بما فيه من تناسق بين الأروقة ووحدة الارتفاع، وبين ضخامة الارتفاع الرأسي الذي عليه الخيرالدا بما عليه من طابقين الأول أكبر من الثاني، وحيث يلاحظ أيضاً أن ارتفاع الطابق الأول يصل إلى 51م وكأنه منصة للطابق الثاني المخصص للمؤذنين، وعادة ما ينظر إلى هذا الطابق الثاني - أشرت إلى ذلك في الفصل الأول - على أنه مبنى مستقل وعادة ما يطلق عليه مسمّى «القبة»، وهذا البناء الأخير، يتّسم بأننا لا نراه إلا في الأماكن المهمة في المسجد مثل المدخل إلى الرواق الرئيسي أو في صدره، أمام المحراب. يبدو هذا الطابق الثاني من المئذنة وكأنه قدس الأقداس المتوج، أو مكاناً للرباط في الأعلى، ويلاحظ أن الأبراج المسيحية لم تكن لها دلالة مختلفة، فالطابق الثاني مخصص للأجراس، غير أن الأبراج المدجَّنة الطليطلية تتسم بتمازج طابقيها وتناست أمر الطابقين ولكل واحد منهما مخطط إلى غير ذلك من الأمور التي كانت قاعدة بالنسبة للمآذن الإسلامية. في الغرب نجد من البدهي أن المئذنة يمكن أن تدخل في مقياس يضم مآذن المساجد المتواضعة أو مساجد الأحياء ويضم أيضاً المآذن الخاصة بالمساجد الجامعة، إذ يلاحظ أن المئذنة عادة ما تضم طابقين أحدهما أكبر من الآخر مساحة، وطالما لم يثبت العكس فبناء على المعطيات المتوفرة لدينا نجد أن هذا الصنف من الأبراج تكمن أصوله في المسجد الجامع بالقيروان، (ق9)، وقد أضيف إلى هذه المئذنة، خلال عصر الحفصيين، طابق ثالث، رغم أن مئذنة مسجد صفاقس كانت تضم، قبل ذلك، طوابق ثلاثة (ل. جولفن)، وهذا أمر غير معهود في إسبانيا؛ وهنا أشير إلى أنني عندما تحدثت عن موضوع المآذن في الفصل الأول أشرت إلى أن المئذنة الأولى في المغرب الإسلامي ذات الطوابق المتناقضة يمكن أن تكون مئذنة هشام الأول التي ترجع إلى السنوات الأخيرة من القرن الثامن، في المسجد الجامع بقرطبة، ويمكن القول أيضاً إن المسجد إذا ما كبر حجمه فإن المئذنة كذلك يمكن أن تزداد ارتفاعاً، ومع هذا فقد لوحظ وجود مآذن جرت تعليتها، دون الارتباط بالمسجد، وذلك ليصل صوت المؤذن إلى أبعد مكان، وهذا ما أشرنا إيه في الفصل الأول بالنسبة لمسجد مهم في ألمرية؛ كما نرى أيضاً نموذجاً لمساجد الأحياء بدون مئذنة، على أساس أن الفاطميين كانوا لا يحبون بناء المآذن، فعلى سبيل المثال لا نراها، أي المآذن، في كل من مسجد سوسة ومسجد المهدية؛ كما رأينا أن عبد الرحمن الثالث قد أقلع عن هذه العادة وأمر بتشييد مئذنته التي كان يصل

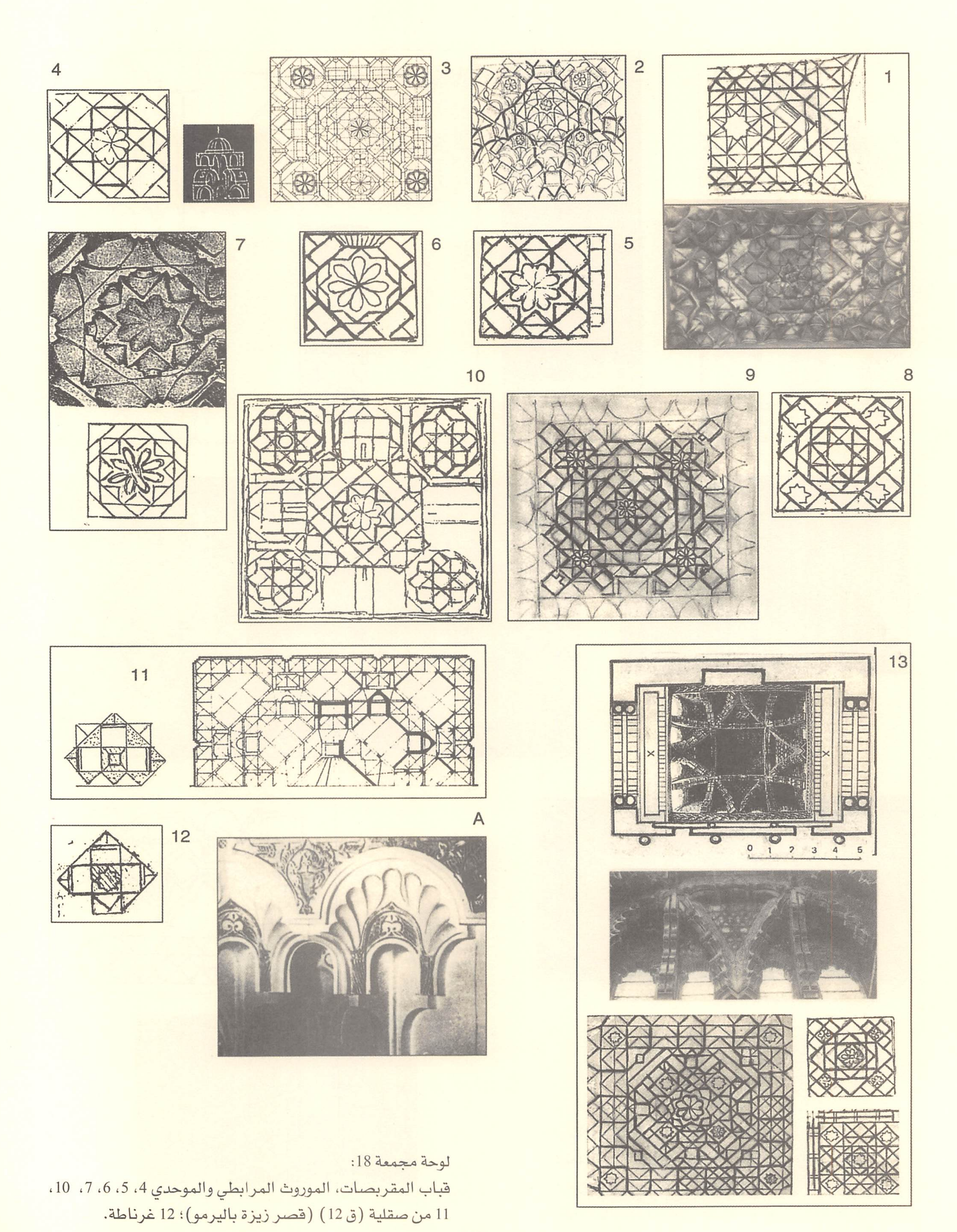


لوحة مجمعة 16:

عقد المقربصات في مسجد الكتبية بمراكش C.D.

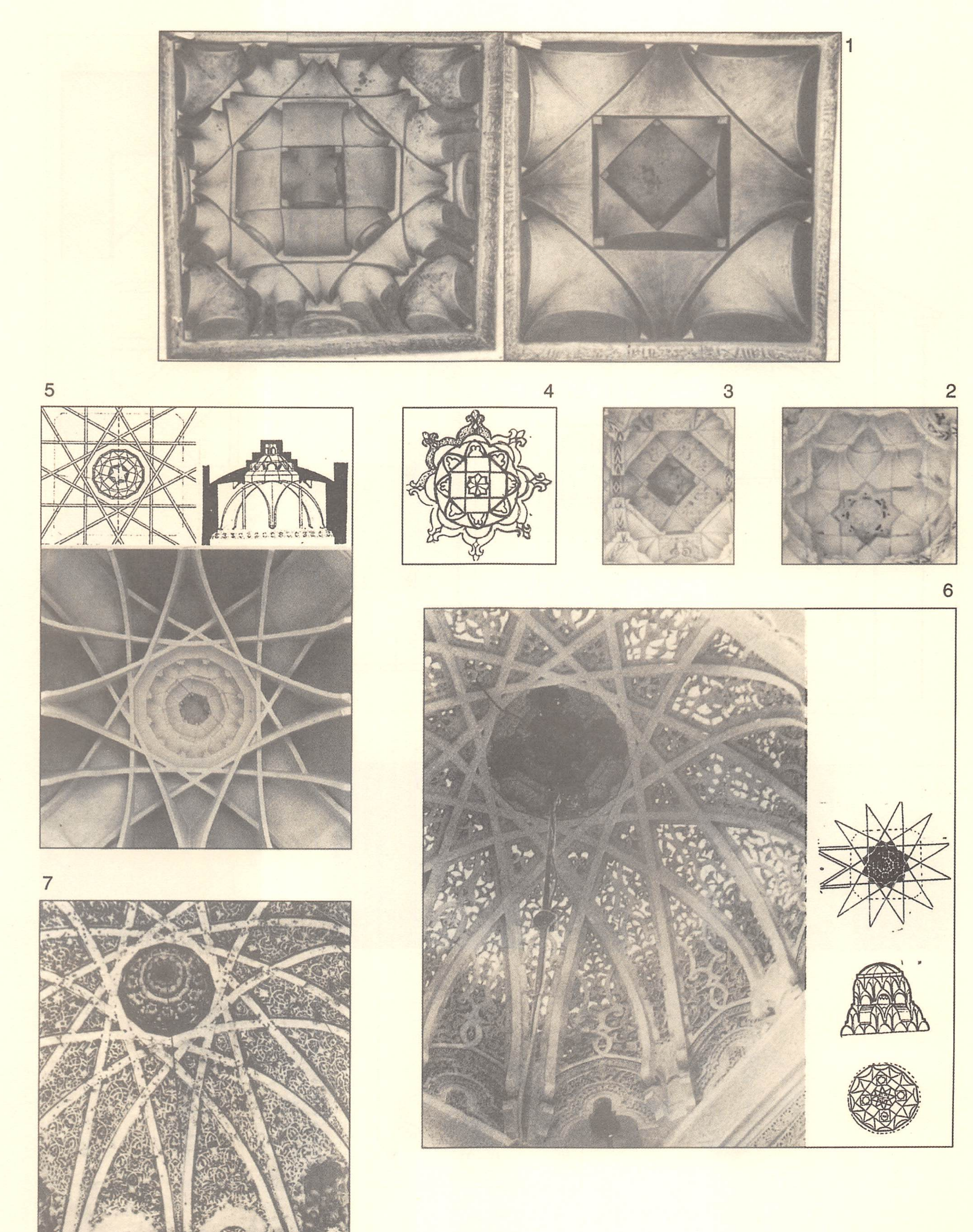


لوحة مجمعة 17:
عقود مقربصات، الموروث المرابطي والموحدي، 5، 6، 8 من صقلية (ق 12)، المصلّى الملكي، مصلّى زيزة ولا «كوبا»، باليرمو)، رقم 7 من الحمراء.



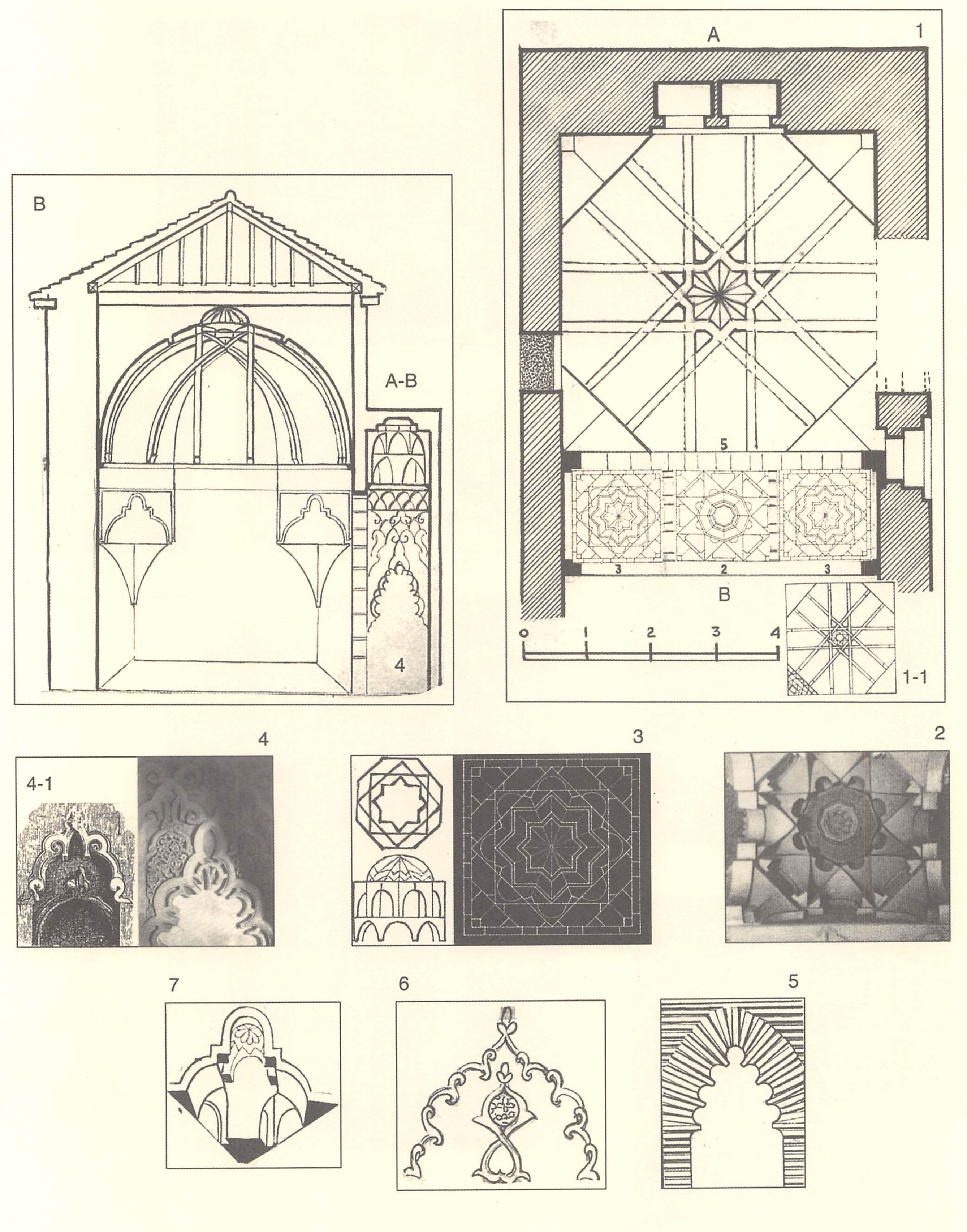
لوحة مجمعة 18:

قباب المقربصات، الموروث المرابطي والموحدي 4، 5، 6، 7، 10، 11 من صقلية (ق 12) (قصر زيزة باليرمو)؛ 12 غرناطة.



لوحة مجمعة 19:

قباب ذات أوتار ومقربصات.

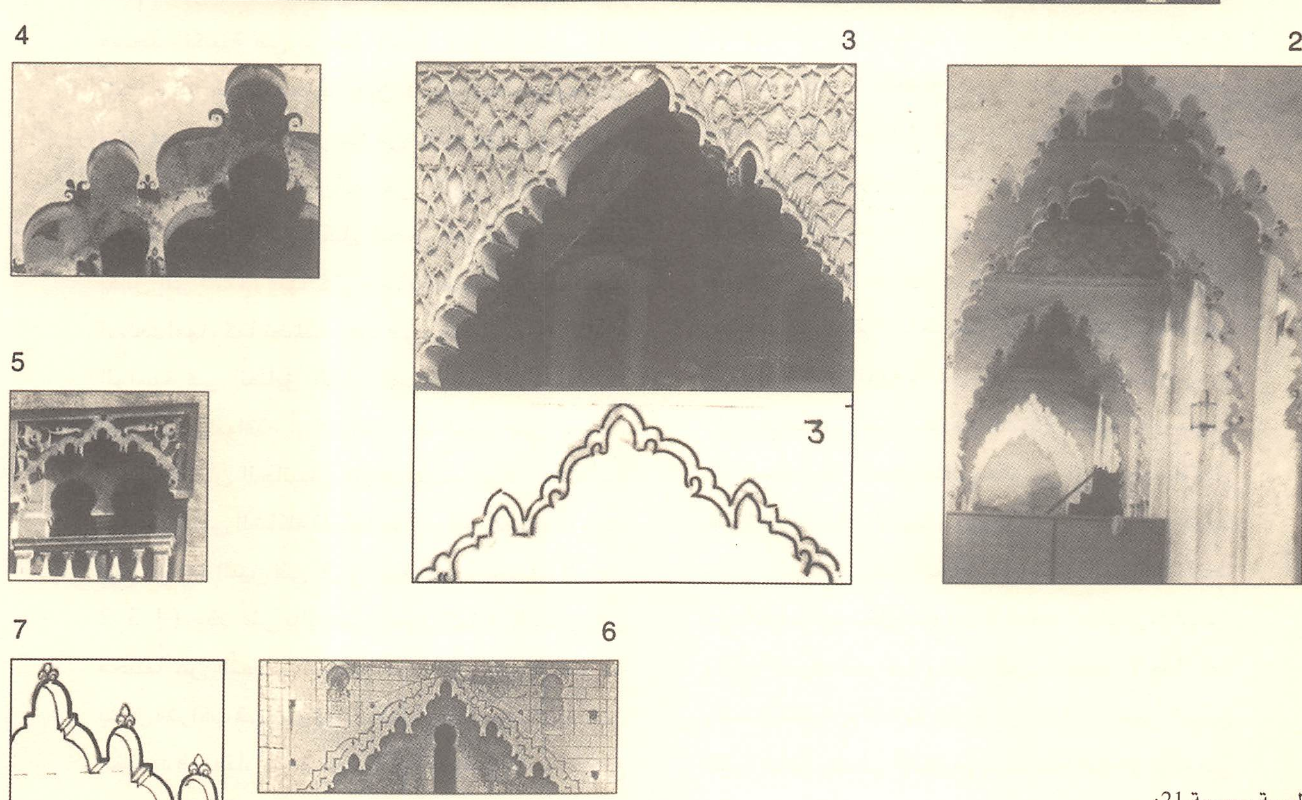


لوحة مجمعة 20:

مصلّى أسونثيون في لاس أويلجاس ببرغش.

1

1-1



لوحة مجمعة 21:

مصلّى أسونثيون في لاس أويلجاس ببرغش. توازيات.



ارتفاعها إلى 35م أو 40م وكان هذا أمراً مسبوقاً في ذلك الزمان، كما جرت زخرفتها ببعض النوافذ منها نوافذ ذات عمود في الوسط أو ذات ثلاثة، في الواجهات الأربع، وقد قبل الموحّدون بكلا النموذجين.

وصلت إلينا الخيرالدا بدون الطابق المخصص للمؤذن، ولحسن الحظ فقد اتخذ في بناء برج بيّاسانا دي مينا (برغش) (1499م) (لوحة مجمعة 22: 1). هناك تقليد آخر مهم للمئذنة نجده في رسم إيرناندو دي استورميو في الغرفة الكبرى لحفظ المقدسات في الكاتدرائية الإشبيلية (1555م) حيث يضم الطابق العربي الثاني (لوحة مجمعة 22: 4). وقد تحدث تورس بالباس لأول مرة عن هذين المثالين، وما يؤكد الطابق الثاني ما نجده في مئذنة مسجد الكتبية، ذلك أن الطابق الخاص بمسجد حسّان بالرباط لم يُشَيد، ولا شك أن مئذنته هي الأكثر ضخامة في عصر الموحّدين ونستنتج هذا من طول ضلع الطابق الأول إذ يصل إلى 16م، وسوف نتحدث عن هذه المئذنة، ومعها مئذنة مسجد الكتبية في مرحلة لاحقة، ولو لم نفعل ذلك كما حدث مرات ومرات فإن ذلك سوف يسهم في سوء فهم ما عليه الخيرالدا من دلالة؛ فقد شُيدت هذه الأخيرة، خلافاً للأخريات، من الآجرّ (3) باستثناء الوزرة المشيدة من الكتل الحجرية والبارزة بارتفاع يصل إلى 2.5م، وبها كتل حجرية ضخمة قديمة أعيد استخدامها، كما تختلف أيضاً في وجود الشوارع الثلاثة الرأسية في الطابق الأول، حيث نجد الأوسط منها مخصصاً للنوافذ، أو النوافذ ذات العمود في الوسط، أما الشارعان الجانبيان فتوجد فيهما نوافذ مطموسة لها عقود على الشاكلة نفسها ومزخرفة بالمعينات حيث يبلغ عددها اثنين في كل واجهة (لوحة مجمعة 28: 1، 2، 3، 4)، وقد عُنى بالنصف العلوي المزخرف لأن يكون مختلفاً عن النصف السفلي حيث نرى النوافذ موزعة بشكل متراكب في شارع واحد في الوسط، وهذا ربما كان المعهود في منارات مساجد الأحياء، مثلما كانت الأبراج المدجَّنة تمثل امتداداً لذلك في المدينة ومنها برج سان بدرو على سبيل المثال. أشير بوضوح إلى النوافذ الفعلية للمئذنة في الرسم رقم 1، (لوحة مجمعة 23)؛ ويلاحظ أن بعض الباحثين يشرحون الشوارع الثلاثة مسلطين الضوء على مئذنة قلعة بني حمّاد بالجزائر (ق 11) (A) الشديدة الشبه بباب مسجد المهدية (E)، وهذا صحيح في نظري آخذين في الحسبان أن الموحّدين قد سيطروا على هذه الأرض، وكان لهم تواجد اعتباراً من عام 1152م، إضافة إلى أن بعض مباني القلعة (قصر المنار) لها مخطط مربع مع منحدرات في الداخل بدلاً من السلالم تدور بشكل حلزوني حول العمود الأوسط المربع المخطط أيضاً، وهي بنية مأخوذة عن فنارات قديمة في شمال أفريقيا (أ. ليزن)، ثم جرى إدخالها في المآذن الرئيسية الثلاث للموحّدين، ولهذه المآذن الثلاث أيضاً سابقة في الفنارات لناحية أنها تجتمع في وجود غرف متراكبة في العمود الأوسط الأمر الذي يعطي الانطباع بوجود برجين في واحد على طريقة ما نراه في برج الذهب. نجد أيضاً في منارة أو برج الخالف Khalef بقصبة سوسة (ق 9)، الذي يعتبر إحدى نقاط المراقبة الحربية، وجود غرفة مركزية محاطة بسلّم يؤدي إلى الطابق الثاني ذي المخطط الأصغر (C طبقاً لـ أ. ليزن)؛ هذا التأثير الحمّادي على المآذن الإسبانية يمكن أن تزداد مصداقيته استناداً إلى بعض الزخارف الجصّية التي عثر عليها في القلعة الجزائرية ذات زخارف المقربصات والرسم (ل. جولفن)، وهي زخارف شديدة الشبه بالزخارف الأندلسية خلال القرن الثاني عشر (زخارف جصّية عثر عليها في ساحة الشهداء بقرطبة)، ما بقي من جديد جدير بالذكر في هذا المقام هو إحلال العمود الأوسط ذي الحجرات محل العمود الأوسط التقليدي الأصم، وكانت الغرف متراكبة وعنها سوف أتحدث لاحقاً. أما بالنسبة للشوارع الثلاثة خارج الجسم التي تجعل المبنى أكثر رشاقة وتعطي الانطباع بارتفاعه عما هو عليه في



واقع الأمر يجب أن نرجع إلى ما يوجد في عمارتنا من شوارع ثلاثية ابتداء من العصر الأموي القرطبي، إذ يلاحظ أن الشارع الأوسط أضخم بكثير من الشارعين الجانبيين؛ كذلك نجد أن من الممكن تصور وجود تقليد لذلك في الخيرالدا، استنادًا إلى القطاع المركزي الذي نجده في بائكة صحن الجصّ في ألكاثار دي إشبيلية، والذي يتعلق بالمستويات الأساسية للنوافذ المزدوجة للقطاعين المزخرفين بالعناصر نفسها.

تظهر التساؤلات المتعلقة بالمئذنة الإشبيلية عندما نتحدث عن الكيفية التي كان عليها الطابق الذي زال من الوجود، وهو طابق، مثل نهاية الطابق الأول، متوج بشرّافات ذات مسننات حادة، وهذا ما نستخلصه على الأقل من الصورة طبق الأصل التي عليها برج بياسانا دي مينا (22: 1)، ففي هذا نجد أن الطابق الأول يضم ست شرافات، ويبدو أنها نفسها التي توجد في الطابق العلوي، ويلاحظ أنها قطع مبالغ في حجمها في كلتا الحالتين، ويلاحظ وجود هذه الشرّافات في الرسم الذي أعده كل من ألفونسو مارتين وأنطونيو ألماجرو جوربيا للخيرالدا (لوحة مجمعة 22: 2)، أما في الرسم الذي قمت بإعداده (رقم 3 في اللوحة 22) طبقاً لما هو قائم في مئذنة مسجد الكتبية، التي وصلتنا شرّافاتها كاملة، فقد وضعت ثماني شرافات في الطابق الأول وست في الطابق الثاني، وهي الشرافات نفسها التي وضعها كاليه في رسمة لمنار الرباط؛ وعلى ذلك فإن الخيرالدا تتسم بأنها موحّدية الشكل مقارنة بالبرج الذي قلّدها خلال القرن السادس عشر وخلافاً للرسم الذي أعده كل من ألماجرو وألفونسو خيمنث، وتتسم الشرافات بأنها ذات سلالم خمسة بدلاً من ثلاثة، وكان هذا من الأمور المعهودة في المنارات الأموية بقرطبة (لوحة مجمعة 22: A ولوحة 23: D)، وعلى هذا فقد تكرر الأمر في الكتبية وفي الشرافات الخاصة بالأبراج الإشبيلية المدجَّنة. أما بالنسبة لزخارف الطابق الثاني، فهذا أمر غير واضح من خلال ما نراه في برج بياسانا دي مينا، كما أننا اتخذنا نبراساً لنا ما نراه في الكتبية وفي الطابق الثاني لمنار القصبة بمراكش ووضعت في الرسم التصوّري ثلاث نوافذ ذات عقود فعلية أو مفتوحة عند القاعدة، ولها زخرفة من المعينات فوقها تتسم بالبساطة، وكتتويج نجد أنه بدلاً من القبة أو القبو وضعت سقفاً جمالونياً أرى أنه كان من الأمور المعتادة في قرطبة العصر الأموي، استناداً إلى منكب القباب الثلاث الكائنة أمام المحراب في التوسعة التي ترجع إلى عصر الحكم الثاني في المسجد الجامع بقرطبة وفيما يتعلق بالمشهد الداخلي للطابق الثاني هناك أطلال عقود وأطلال السلّم الجسر الذي يربطه بالطابق الأول، حيث توجد السلالم تحت قباب صغيرة مشطوفة متدرجة (لوحة مجمعة 24: 1، 2-1، 6).

1 - داخل الطابق الأول:

إن الوصف الذي نقدمه صالح لنطبقه على المآذن الرئيسية الموحّدية الثلاث، وما يجب أن نبرزه في المقام الأول صلابة الحوائط، إذ نجد سُمك الحائط الخارجي يصل إلى مترين، ويصل في منار الرباط إلى 2.5م، ذكرنا أيضاً أن العمود الرئيسي يتضمن غرفاً متراكبة ذات قباب بيضاوية أو مشطوفة يبلغ عددها سبعاً (لوحة مجمعة 23: 2)، ويتكرر ذلك في مئذنة الكتبية، حيث لا نجد إلا ستاً في الرباط (B كاليه)، ويلاحظ أن سُمك حوائطها يبلغ 1.40م مقابل حوائط مئذنة الرباط (1.68م). ويتم الدخول إلى تلك الصالات أو الغرف ابتداء من الطريق الصاعد الذي يضم سقفاً عبارة عن أقبية مشطوفة مترابطة بأعمدة مشيدة بارزة بعض الشيء (لوحة مجمعة 24: 3) وتتوافق أبوابها مع فتحات النوافذ المزدوجة الخارجية للبرج (لوحة مجمعة 24: 4). وفي قاعدة البرج نجد باب المدخل من جهة الجزء المسقوف للمسجد (لوحة مجمعة 24: 5) وهو عبارة عن فراغ له أربع دخلات، ونرى فيه من

الداخل عتباً من الآجرّ، إلا أن السنجة المفتاح من الحجر (لوحة مجمعة 24: 2). وبالمرور من الباب نجد أنفسنا في دهليز يتجه اتجاهين، الاتجاه الصاعد إلى البرج، وذلك الاتجاه الآخر الصاعد إلى مدخل الغرفة الأولى من العمود المركزي، ويلاحظ أن المخطط يختلف بعض الشيء عما عليه المئذنتان الأخريان في أفريقيا (لوحة مجمعة A:24 مئذنة الرباط)، غير أن القباب الكائنة فوق الطريق الصاعد في هاتين المئذنتين غير مشطوفة، خلافاً لما عليه الخيرالدا، حيث نجدها نصف أسطوانية، وفيها قباب مشطوفة عند بسطة السلّم أو الطريق الصاعد، وهذا اتجاه سوف يكون حظه وافراً من الانتشار في المآذن الإسبانية الإسلامية والأبراج الحربية اللاحقة.

وفيما يتعلق بأمر القباب نجد الخيرالدا تضم قباباً أخرى صغيرة مشطوفة، بسيطة تقوم بوظيفة تغطية فتحات النوافذ المزدوجة من الخارج (25: A)، إضافة إلى وجود أسقف مسطحة ذات كتل من الأخشاب ترى في الأطراف (A-1) وهي كلها ذات أربع دخلات مثلما هو الحال بالنسبة للأبواب المؤدية إلى الغرف الرئيسية، ولما كانت القبة المشطوفة هي الأكثر شيوعاً في الخيرالدا (لوحة مجمعة 25: 1) فلا نستغرب أن يكون قد انبثقت عنها قباب أخرى في العمارة المدجَّنة في إقليم الأندلس، سيراً في هذا على السلسلة التي سوف نعرضها على التوالي من خلال اللوحة المجمعة محل الذكر: 2، 3: برج سان ماركوس، إشبيلية؛ 5: برج الطلائع «الكاربيون» (قرطبة)، 5-1: برج حصن ستنيل (قادش)، 6: برج السجن في قصبة ألكالا لاريال (جيان)؛ وفي برج سان ماركوس نجد أيضاً القبة البيضاوية رقم 7. ويمكن أيضاً أن نضيف رقم 8 رغم أنه لم يعثر عليه في الخيرالدا وهو عبارة عن القبة المرآة، مأخوذة عن باب الأسد في ألكاثار دي إشبيلية. أما رقم 5 فهو من برج الكاربيو، وقبابه مشطوفة متدرجة ومفصولة عن بعضها بعقود تقوم على أعمدة صغيرة مشيدة بارزة، وقد درسها فيلكس إيرناندث على أنها صورة من سلّم منارة قرطبة التي شيدها عبد الرحمن الثالث، وهذه بنية شهدناها في الطرق الصاعدة في الخيرالدا، ومع هذا نجد أن الأعمدة الصغيرة، هنا، بدون العقود نصف الأسطوانية الفاصلة بين قبة وأخرى. من المهم أيضاً رصد القباب البسيطة أو المزدوجة المشطوفة التي تغطي الأروقة الثلاثة أو البلاطات الثلاث لكنيسة سانتا ماريا في حصن سان ماركوس في بويرتو سانتا ماريا، حيث نرى في بلاطة جانبية قبة مرآة، كما يجب أن نبرز أيضاً القباب المشطوفة في كنيسة سان بارتولوميه المدجَّنة في بيّا ألبا دي ألكور؛ وعموماً فإن المهندسين المعماريين الذين شيدوا الخيرالدا أخذوا في الحسبان ما عليه السلّم الخاص بمنار مسجد قرطبة، وهذا عكس ما نراه في كل من منار مراكش والرباط، حيث نجد القباب متواكبة بشكل أكبر مع ما عليه المسجد الجامع بالقيروان الذي يعتبر النمط الذي فرض نفسه على المآذن الصغرى الأندلسية، وربما كانت هناك بعض الأمثلة الوسيطة التي زالت من الوجود (انظر لوحة مجمعة 6 في الفصل الأول). ومن المنصة العلوية للطابق الأول في الخيرالدا يبدأ دهليز السلّم الذي يصعد إلى الطابق الخاص بالمؤذنين، ويصل إلى وسط مساحة فضاء (لوحة مجمعة 24: 7)، وهذا الدهليز ذو سقف من قباب مشطوفة متدرجة تتخللها أعمدة صغيرة مشيدة تحمل عقوداً ذات درجة انحناء مرتفعة تقوم بدور الفصل بين قبة وأخرى (لوحة مجمعة 24: 2-1، 7).

2 - الواجهات الخارجية للطابق الأول للبرج (المئذنة):

حتى نتمكن من دراستها يجب أن نقسمّها إلى أربعة وجوه: الشرقي والغربي والشمالي والجنوبي، وكلها



مزخرفة بالطريقة نفسها بوجود نوافذ مزدوجة، نجد في النصف العلوي للبرج أربع نوافذ في الشارع الرئيسي، وفي الشوارع الجانبية نجد أربعة فراغات أو أشرطة فيها زخارف من المعيّنات، وفي الجزء السفلي، سيراً على المحور المركزي للمئذنة، نجد النوافذ متراكبة في نظام، ليس متساوياً بالضرورة، في كل وجه من الوجوه الأربعة، فالنوافذ العليا التي تبدو ظاهرياً متماثلة في الجهات الأربع تتسم بما يلي: وجود عقد كبير على أعمدة ترجع إلى عصر الخلافة جرت الإفادة منها، كما نجد الحدائر من الحجر ملساء، حيث توجد فيها النافذة المزدوجة التي تضم عموداً صغيراً جرت الإفادة منه أيضاً، إضافة إلى طنف عام غائر، وكل شيء مشّيد من الآجرّ باستثناء الحدائر، ويلاحظ أن حظ هذه الأخيرة أقل من حظ حدائر العقد المحيط بها، وهذه النمطية جرى الحديث عنها في معرض دراسة العقود الطليطلية المزدوجة التي ترجع إلى القرن العاشر والحادي عشر؛ وأعلى الشارع وأسفله نجد العقود التوائم في تبادل بين العقود المفصّصة والعقود الحدوية الكلاسيكية أو الأموية، وكلها ذات سنجات ومسننة ولو أن هذا ليس بشكل دائم. وطبقاً لصورة ترجع لعام 1885م للواجهة الشرقية وردت في كتاب خيستوسو «**إشبيلية الأثرية والفنية**»، فإن النوافذ المزدوجة كانت لها حشوة من الجصّ حيث يتم إبراز مناكب العقود، إضافة إلى زخارف أخرى في الجزء العلوي، كما تضم الطبلات المركزية صورة لصقر مفرود الجناحين، وقد أبرز كل هذا، خلال هذه السنوات، ألفونسو خيمنث (لوحة مجمعة 33-1)؛ ومثلما نرى النوافذ المزدوجة نجد التغير ملمحاً من ملامح العقود الحاملة، من أسفل إلى أعلى، وهي عقود متعددة الفصوص، ويفضل أن تكون ذات ستائر أو مزدوجة، كما أن عقود الصنف الأول ذات أشرطة متقاطعة أو مسننات جديدة، ويلاحظ أن أغلب العقود يضم عقدة أسطوانية في المفتاح. يلاحظ أيضاً أن الطبلات جميعها بها زخارف جصّية نباتية من سعفات وثمار مرتبطة بسيقان متموجة مثلما هو الحال بالنسبة للنوافذ، حيث هذه الزخارف من قطع من الطين المحروق المكشوط أو المقطوع؛ وخلاصة ذلك هو أن العقد الكبير الكائن فوق النوافذ العليا يُرى مُتوَّجاً بشريط من المعينات بدلاً من الطنف الذي عليه العقود في الجزء السفلي.

وعندما نقارن ذلك بنوافذ مئذنة الكتبية، فإن نوافذ الخيرالدا، التي ترجع إلى تاريخ لاحق، مشتقة من الأولى، ذلك أنها تتمتع بسمات فنية شديدة الشبه، وتتركز تلك في ازدواجية العقد الكبير الحامل المفصّص أو العقد ذو الستارة، وفي النوافذ المزدوجة ذات العقود الحدوية، مع وجود فارق يتمثل في أن خطوط الحدائر في هذه العقود كافة هي على المستوى نفسه في المئذنة الإفريقية، إضافة إلى أن المنطقة السفلى نجد فيها العقود ذات الستائر تضم ثلاثة عقود صغيرة، بدلاً من اثنين، وقد انتقل هذا النمط إلى منار الرباط، غير أنه ليس معهوداً في برج إشبيلية. يلاحظ أيضاً أن عقود النوافذ في المئذنة المراكشية فيها عقود حدوية حادة، مثلما هو الحال في منار الرباط، لكنها غير معهودة في الخيرالدا. من البدهي اختفاء العقد المدبّب وكذا العقد ذو الفصوص الخمسة، الأمر الذي جعل المئذنة تكتسب طابعاً أكثر إسبانية بالمقارنة بالمآذن الإفريقية. وبالنسبة لأصول هذه النوافذ كافة، في إطار الغموض الناجم عن تنوع التفاصيل في الرسومات، وبالتالي يجب علينا التعامل معها كعمارة زائفة أو متخيلة، الأمر الذي يقودنا إلى أن هذه الأصول قائمة في العمارة الفعلية للمساجد والقصور الموحّدية، وفي هذا المقام من المناسب وضع طريقين تلاقيا أو تقاطعا مع مرور الزمن (لوحات مجمعة 26، 27). يتمثل أول هذه الطرق (لوحة مجمعة 26) في أبواب من ثلاثة عقود يضمها عقد واحد ذو أصول بيزنطية (1) متكررة في العمارة القوطية (2: سان فروكتوسو دي مونتزليوس)، وربما أيضاً في مدينة الزهراء (3)، ثم



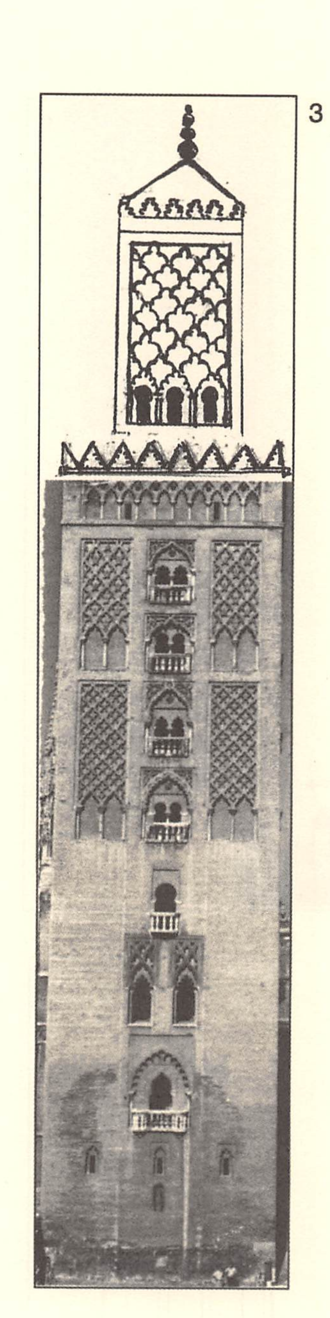
ينتقل ذلك إلى القصر المدجّن في ألكاثار دي إشبيلية (6)، أما الشكل (9) فهو من حصن قصر جاليانا بطليطلة، ورقم (5) من منار الكتبية، و(7) من القصر المرابطي أو الموحّدي في ألكاثار دي إشبيلية، غير أننا نجد هذه المرة عقوداً ثلاثة دون أن يكون هناك عقد كبير يضمها؛ ورقم (8) لعقد وحيد هو من الخيرالدا؛ وعندما نقارن هذه الأمثلة مع رقم (4) من الخيرالدا (رسم ألماجرو - ألفونسو خيمنث) نلاحظ الفرق في أن هذا الأخير لا نجد فيه خطوط الحدائر على المستوى نفسه.

ننتقل إلى اللوحة المجمعة 27 التي تضم شواهد من العمارة الموحّدية، فعندما نقارن النمط (1)، من بائكة صحن الجصّ في ألكاثار الإشبيلي، بالشكل (2)، (3) نجد في الخيرالدا توازياً واضحاً أو ما يمكن أن نطلق عليه انتقال للعمارة الفعلية الخاصة بالقصور إلى عمارة أخرى متخيلة أو زخرفية. المخطط رقم (4) خاص بقصر «كروثيرو» في منزل «التعاقد» في ألكاثار الإشبيلي، ويلاحظ أن الصدر جزء من المنظور المكون من عقود البائكة، حيث العقد المركزي هو الأكبر، أما العقود الثلاثة الصغرى في العمق فهي مفتوحة على حائط الغرفة المجاورة؛ ومن هذا الصدر، الذي جرى التعبير عنه بوضوح من خلال عملية الترميم المفترض للارتفاع (8) يمكن لنا أن نحصل على الرسم الخاص بالنافذة (6) من منار الرباط، أو الشكل رقم (7) من برج الكتبية، وبالنسبة لرقم (5)، حيث العقد المزدوج أوالنافذة المزدوجة فيكفي مقارنته بكل من (2)، (3) من إشبيلية. وخلاصة القول هي أن المنارات الموحّدية تتسم بالتجديد بالمقارنة بالأسر السابقة، ذلك أن نوافذها تضم نمطية منظور العقود التي بمقتضاها نعرف تدرج المناطق الأكثر أهمية داخل المسجد وداخل القصور؛ هذا الابتكار الذي نراه في الواجهات الأربع للمئذنة يتّسم بالرتابة التي عليها الأبراج المسيحية، غير أننا لو نظرنا إلى النوافذ واحدة واحدة لأدركنا أنه لا يوجد في السابق ابتكار يتّسم بالاتزان والجمال مثله متجاوزاً في هذا الجمالية التي تتسم بالبساطة بشكل ما في مئذنة قرطبة التي شيدها عبد الرحمن الثالث، ناهيك عن مئذنة المسجد الجامع في القيروان، التي تتسم بالبساطة بالنسبة للنوافذ، لكن هناك حالة جد مختلفة هي قلعة بني حمّاد غير أننا لا نعرف على وجه التحديد درجة الزخرفة التي كانت عليها فراغاتها المفتوحة المطلة على الخارج أو المطموسة.

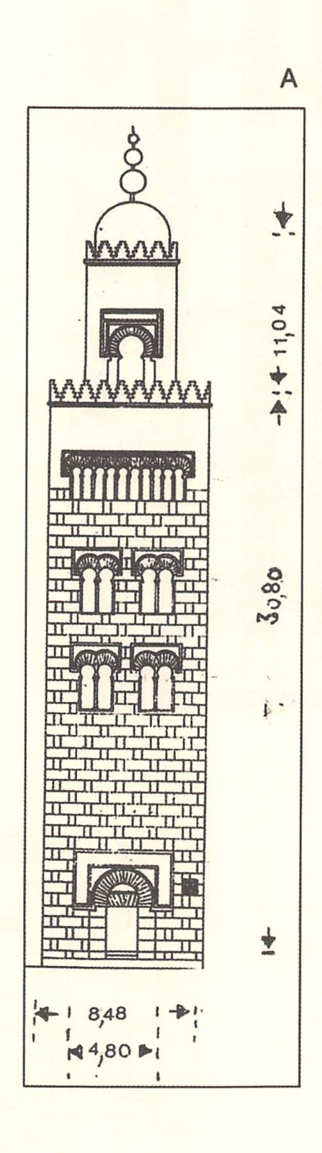
في الخيرالدا، كما قيل، نجد أن الأشرطة الأربعة للشوارع الجانبية، بمعدل اثنين في كل واجهة، فيها عقود مطموسة متعددة الخطوط، أو ذات بروفيل (جانب) مفصّص تحيط بها معينات على الشاكلة نفسها، أما في العمق فهناك معينات مكونة من سعفات مدبّبة ومجعدة سيراً على أسلوب بُدىء العمل به في الزخارف الجصّية في مسجد تنمال. ولما كانت كل هذه العناصر الزخرفية من قطع الطين المحروق أو الآجرّ المقطوع أو المشطوف، بدلاً من الجصّ، فهذا لا يقلل من جمال التكوين الزخرفي في مجمله (لوحة مجمعة 28: A: تنمال، C: من الحجارة من برج الذهب في إشبيلية، وB من الحجارة من منار الرباط). تتكرر هذه الوحدات الزخرفية، لكن دون السعفات، في الزخرفة الحجرية الخارجية لمنارة الرباط وكذلك في الطابق العلوي لمئذنة الكتبية والخيرالدا؛ ومن هذه الأخيرة نجد الأشرطة (1)، في الواجهة الجنوبية، (2)، (3) الواجهة الشرقية، (4)، الواجهة الغربية. وما نستوحشه في الخيرالدا، وكذا في الأبراج المدجَّنة الإشبيلية، هو العقد المتعدد الخطوط طبقاً للرسم الخاص بجعفرية سرقسطة، وقبة الباروديّين بمراكش، وهي مرابطية، ومنارتي كل من الكتبية والرباط (لوحة مجمعة 38: E-1).

بقي أمامنا وصف النوافذ في النصف السفلي للخيرالدا. شديدة الشبه ببعضها، في الرسم والوضع،

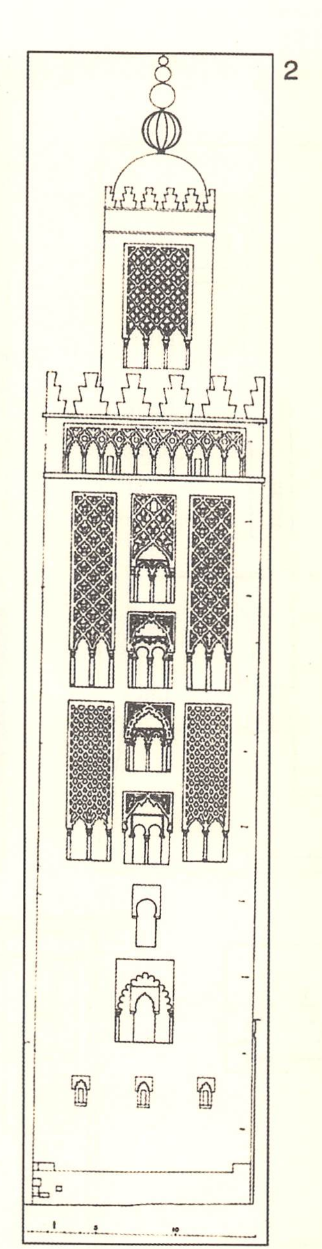
3



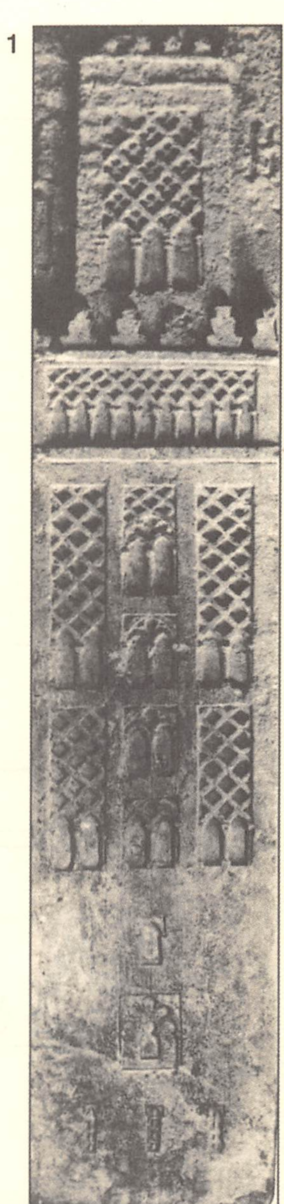
A



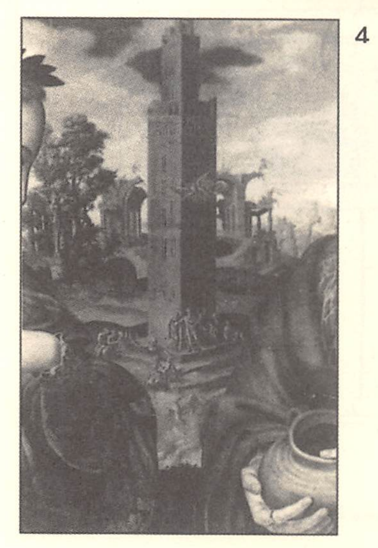
2



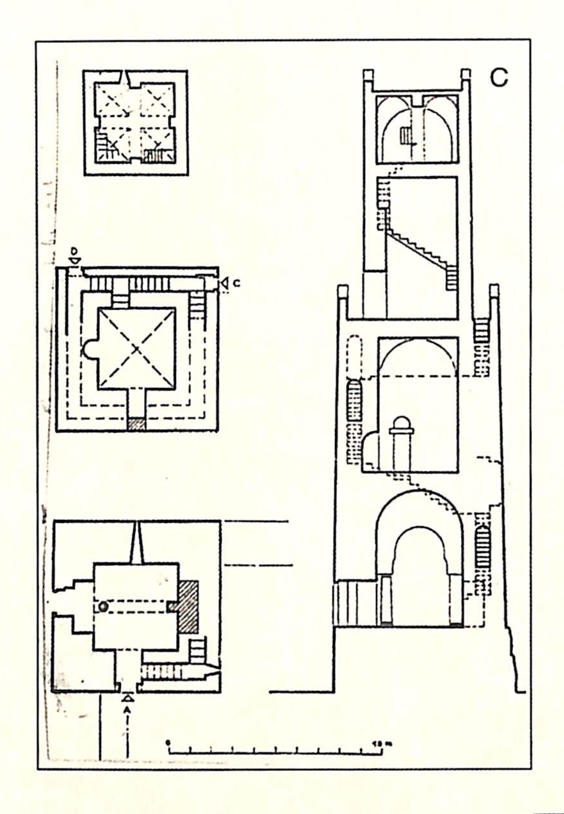
1

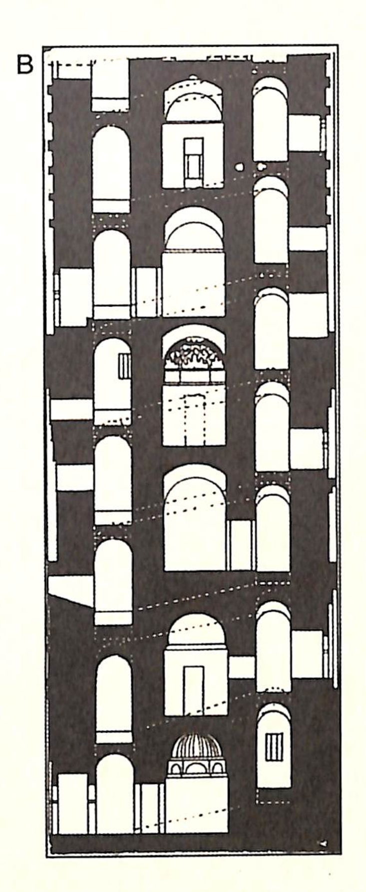


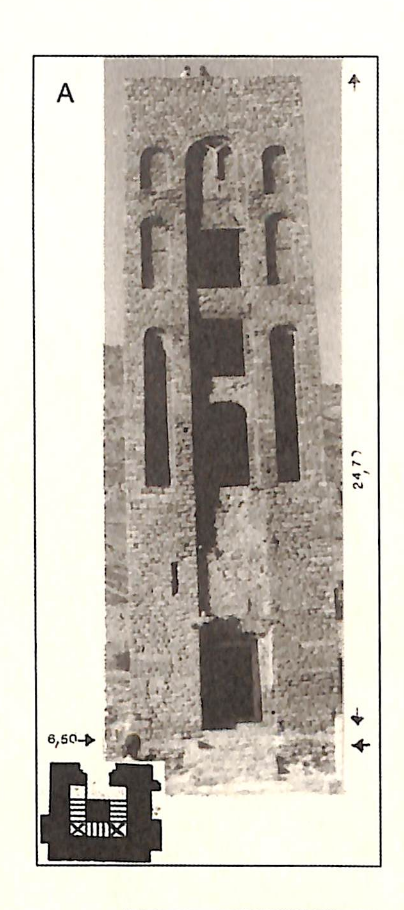
4

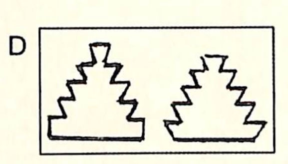


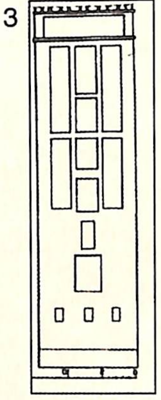
لوحة مجمعة 22:
الخيرالدا.

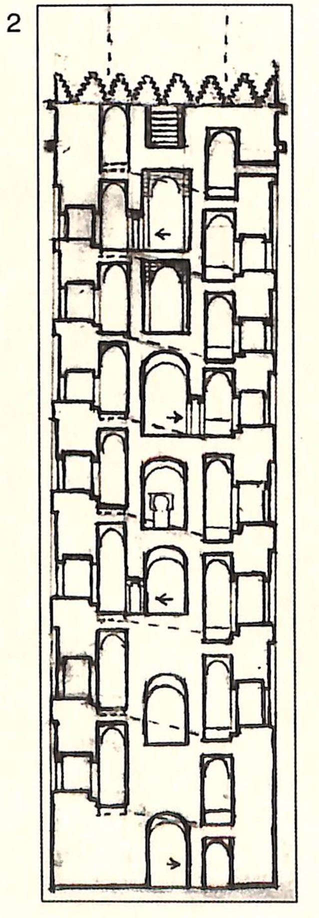


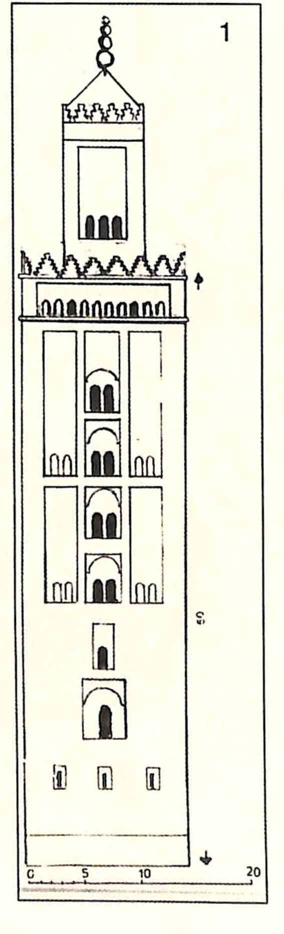


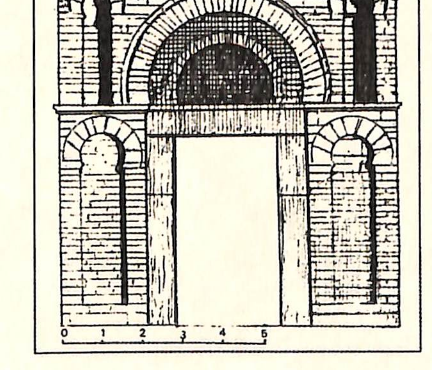




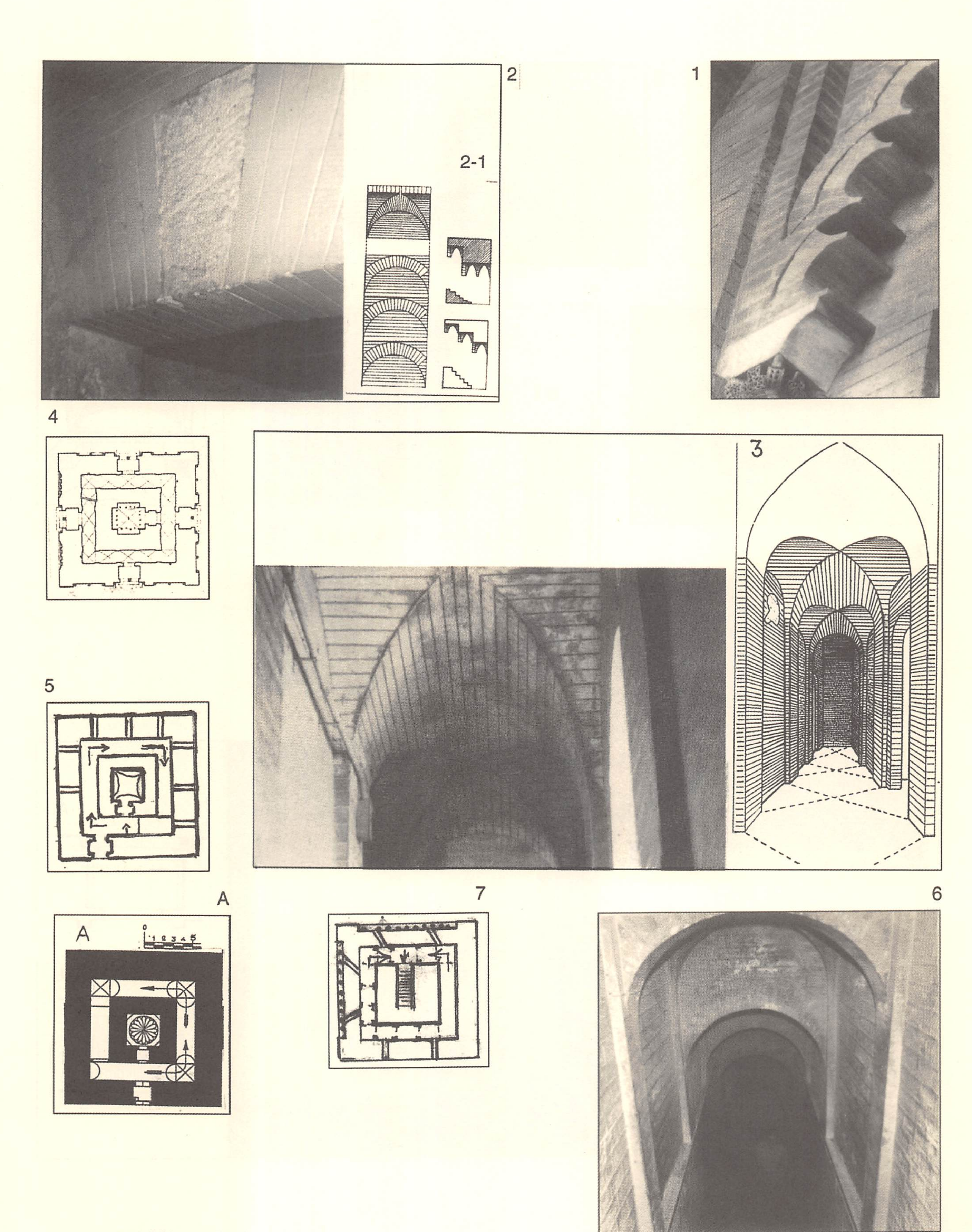






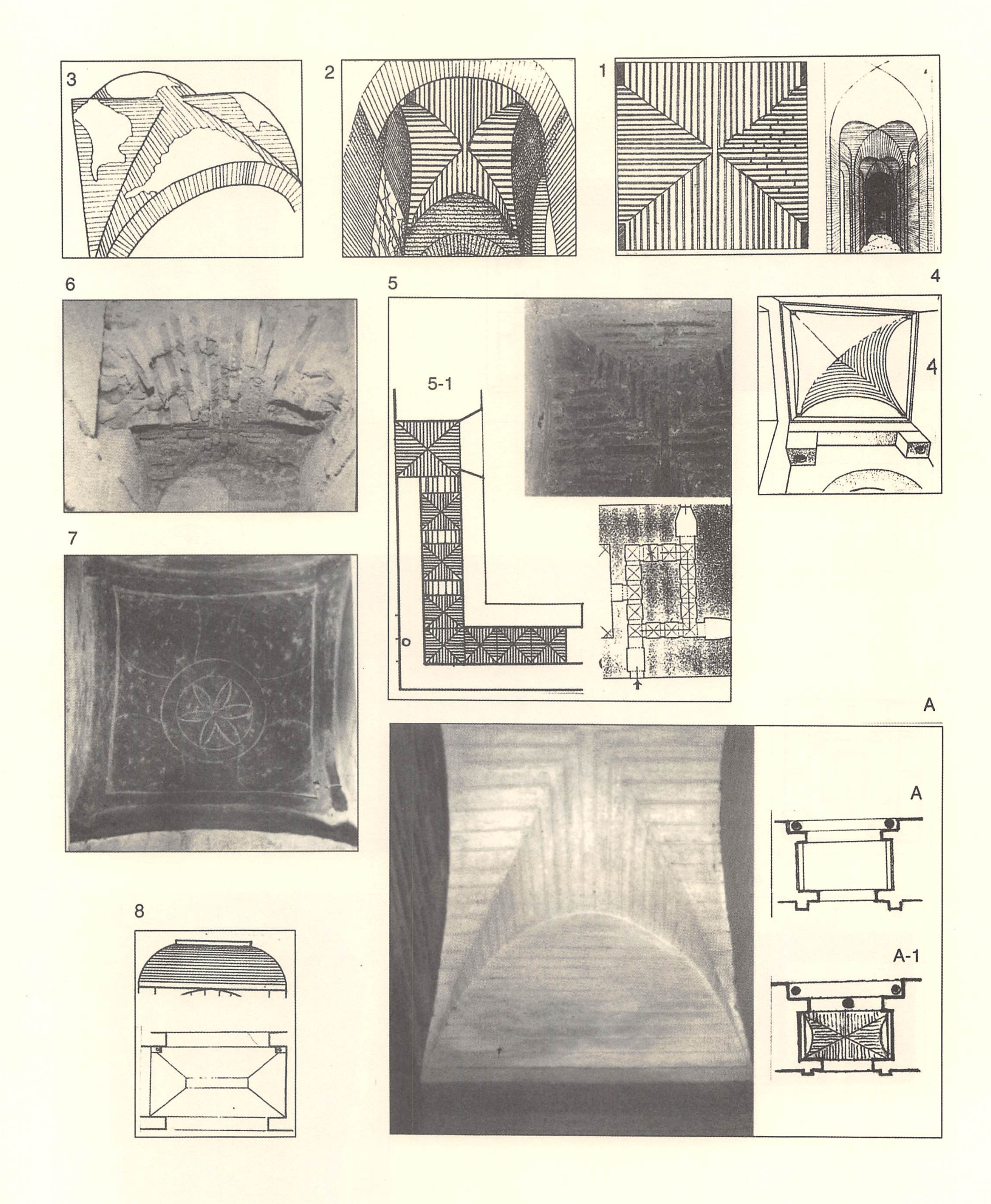


لوحة مجمعة 23:
الخيرالدا وموازياتها.



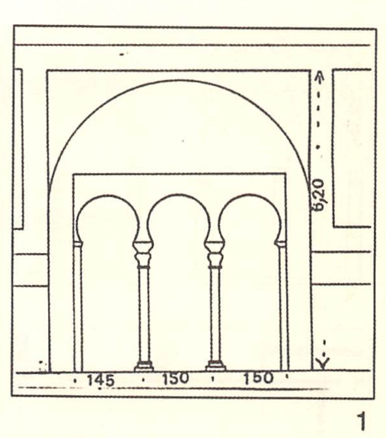
لوحة مجمعة 24:

تفاصيل معمارية من الخيرالدا.

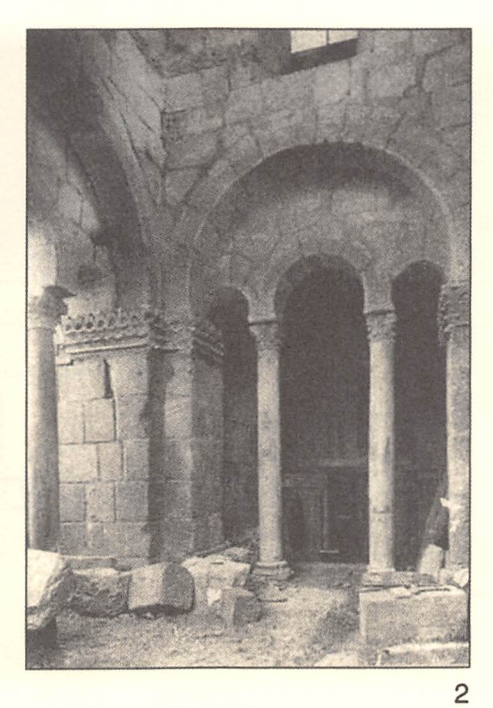


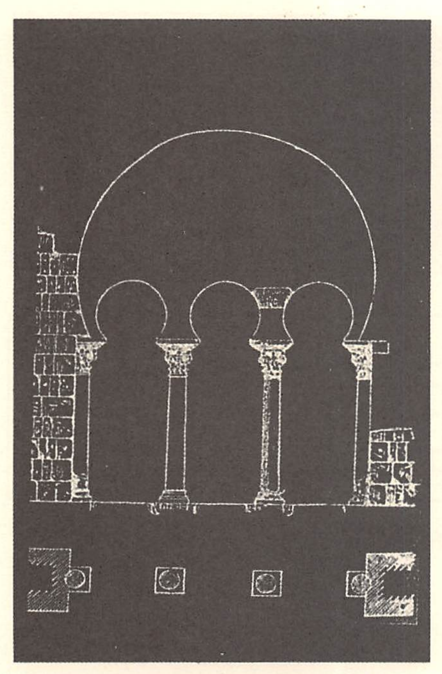
لوحة مجمعة 25:

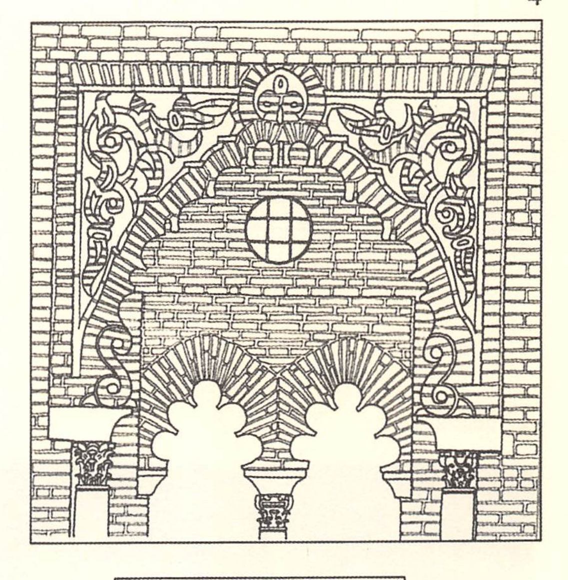
الخير الدا والقباب المدجنة في إقليم الأندلس.

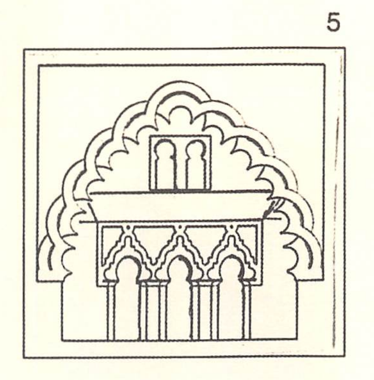


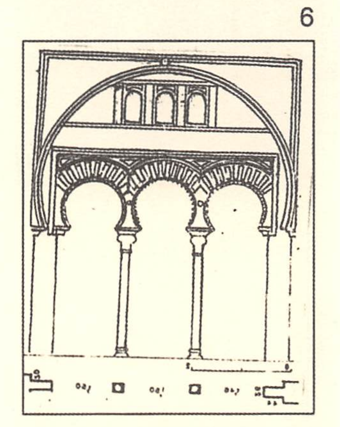
1

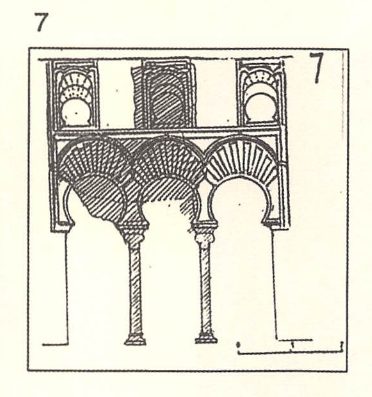

2

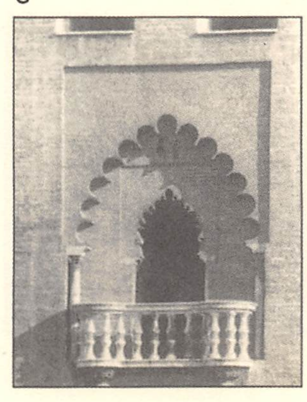

3

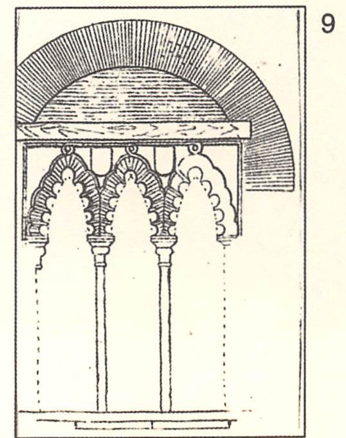

4


5

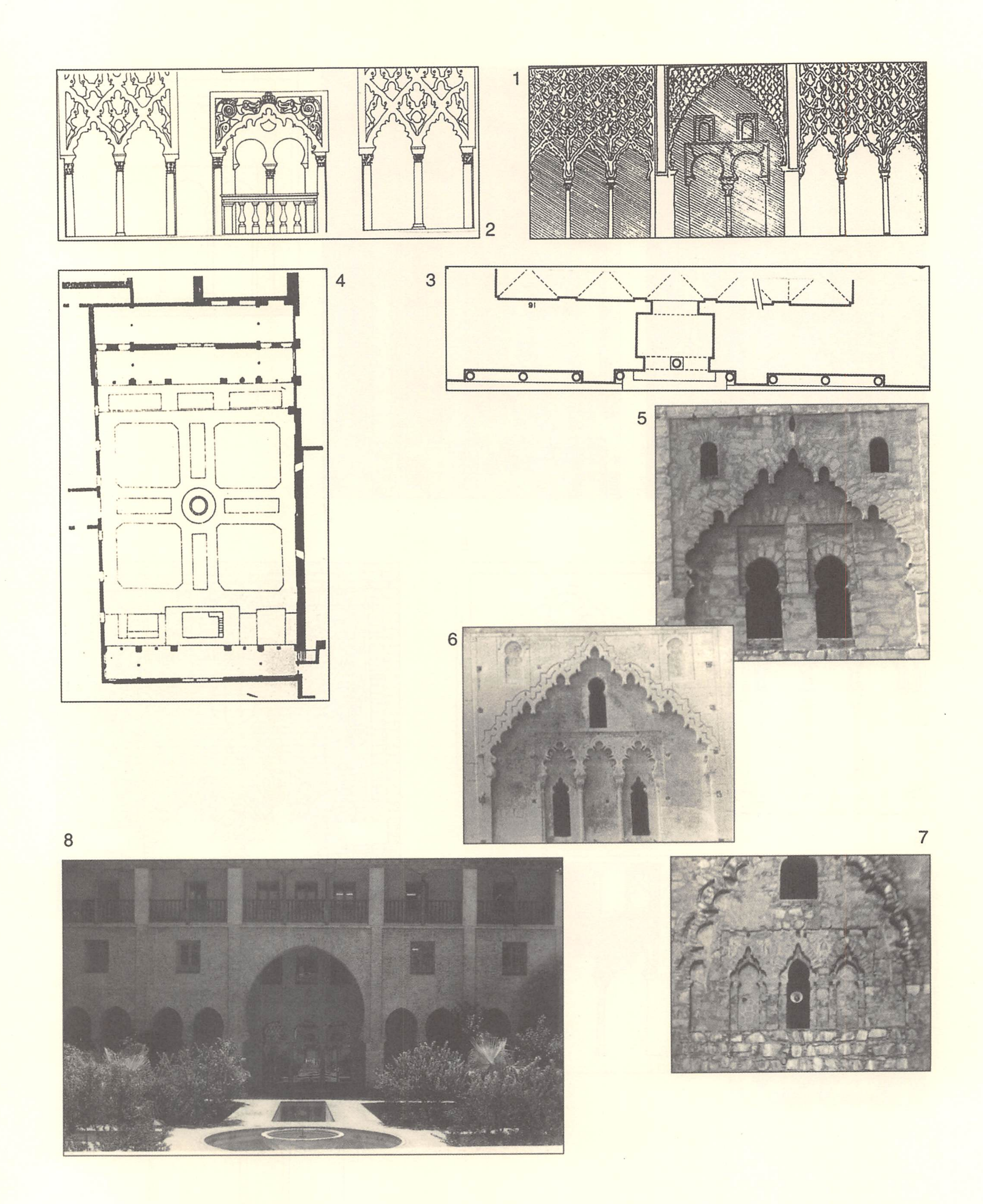

6


7

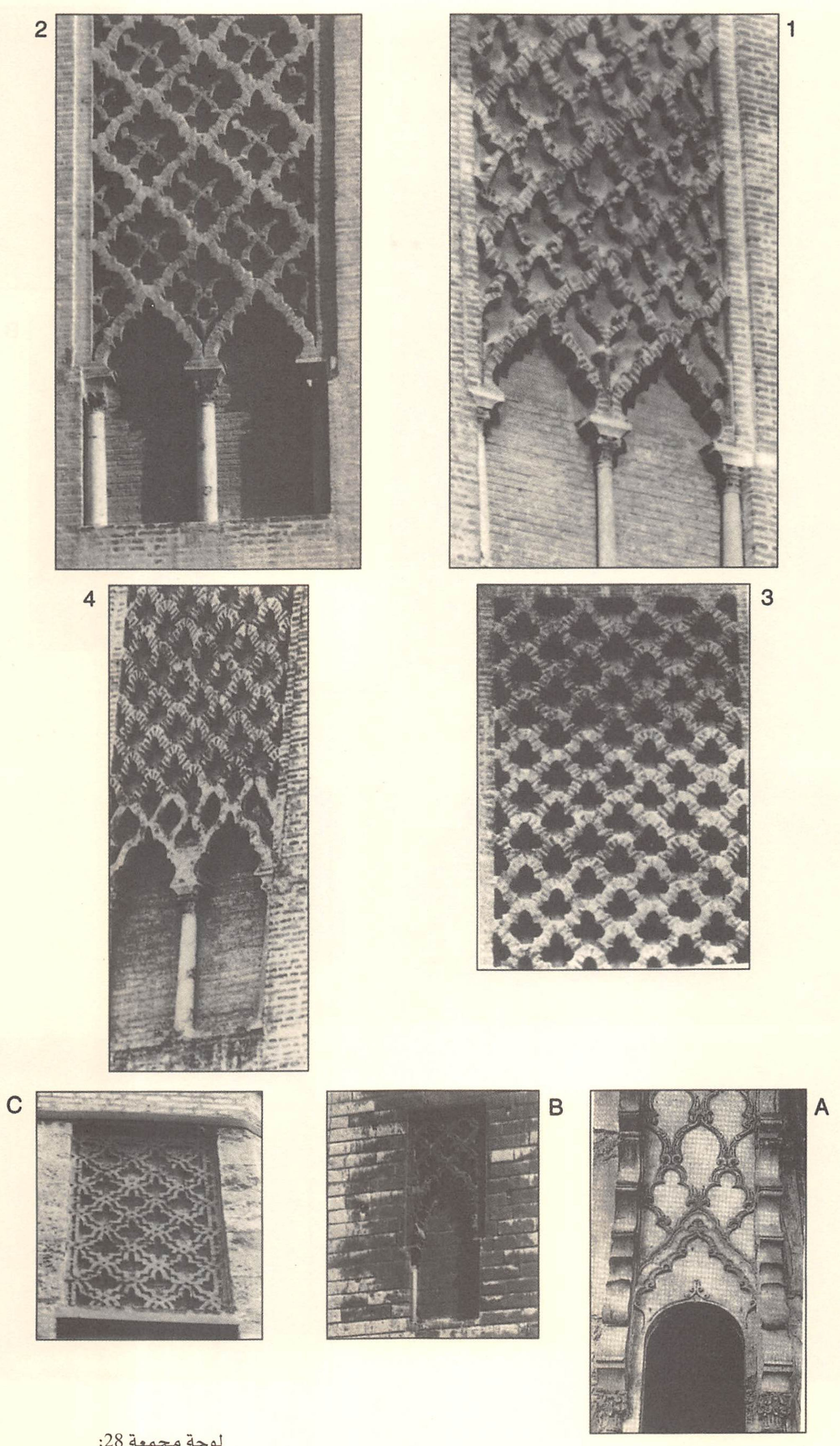

8


9

لوحة مجمعة 26:
نوافذ الخيرالدا.

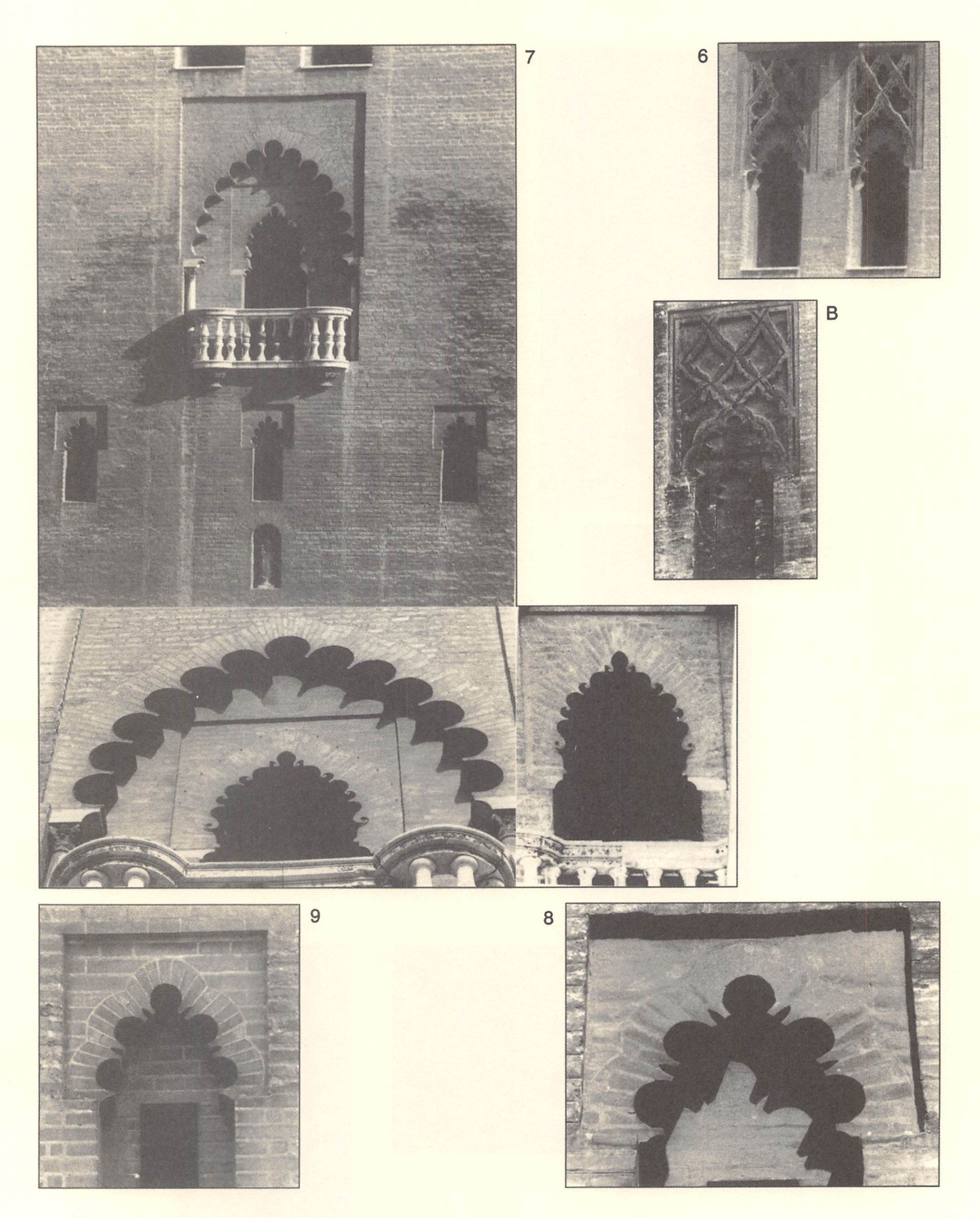


لوحة مجمعة 27:
نوافذ الخيرالدا وموازياتها.



لوحة مجمعة 28:

المعيّنات في الخيرالد وموازياتها. (A، B، C)



لوحة مجمعة 29:
نوافذ في الخيرالدا.

تلك التي توجد في الجهتين الشرقية والشمالية، ونراها متركزة في الشارع الرئيسي؛ أولاها واضحة للعيان (لوحة مجمعة 29)، وهي نوافذ لها العقود التالية، من أعلى إلى أسفل: عقد حدوي وحيد، عقدان مفصّصان فوقهما معينات (6)، ويتكرر هذا في البرج المدجّن سانتا كتالينا B، وفي الأسفل هناك عقد كبير مفصّص وعقد مفصّص ذو خطاطيف، في الداخل (7) وفي القطاع السفلي نجد ثلاث نوافذ عبارة عن مزاغل لها عقد حدوي مدبب (8)، (9)؛ جرى تقليد هذا العقد بعد ذلك في الأبراج المدجَّنة الإشبيلية (في طليطلة هناك حالة وحيدة من الآجرّ في برج سانتا أورسولا، ولا يوجد شيء من هذا في أرغن)، وعمّ استخدامه في المئذنة الكبرى بالرباط، حيث نرى صورة طبق الأصل لواحد من أشرطتها الزخرفية وفيها هذا الصنف من العقود في الواجهة الحجرية للقصر المدجّن في تورديسياس.

نرى الواجهات الأربع للخيرالدا بنوافذها بالكامل في اللوحات المجمعة 30، 31 32، 33، وجرى في هذا المقام احترام الرسومات الخاصة بها التي نشرها كل من ألفونسو خيمنث وأنطونيو ألماجرو في دراسته المعنونة «الخيرالدا» وقد أزيلت التكسيات الحديثة من الرخام. ولمزيد من التحليل الأكثر دقة نجد أن العقود والتوريقات، والرسوم الخاصة بكل نافذة مصحوبة بالصور الخاصة بها؛ ففي اللوحة 30، في النوافذ المزدوجة، جرت إضافة الحلية الجصّية التي كان عليها البرج الموحّدي، والعقد A هو من مسجد مرتولة الموحّدي، وA-1، من واجهة القصر المدجّن لبدرو الأول في ألكاثار دي إشبيلية، وB: من نافذة في برج باليرمو (ق 12، 13). وبالنسبة للوحة 32 جرت إضافة الشكل من تلك الواجهة المدجَّنة ذلك أن الرسم يشير إلى أنه منبثق عن الخيرالدا، وكملاحق لكل هذا نجد تقديماً للواجهات الأربع لكل من منار الكتبية (لوحات 34، 35) والرباط (لوحات 36، 37، 38)؛ وقد أضيف إلى اللوحة 38 الشكل B، وهو منار في قصبة مراكش.

تكمن مشكلة المآذن الكبرى الثلاث، الشديدة التشابه، رغم التفنن المختلف في المفهوم الخارجي للنوافذ، فيمن قام بتشييدها، وما إذا كانت الثلاث ترجع لفنان واحد، كما أشارت بعض الدراسات، أو إلى فرق مختلفة من العرفاء. ومن المنطقي أنه لما كانت الخيرالدا مشيدة بالكامل من الآجرّ فإنها تفترض وجود معماري بعينه هو علي الجماري، طبقاً لابن صاحب الصلاة، وبشكل تدريجي، واستناداً إلى عنصر الوقت، نجد منارة الكتبية وقد أصبحت أكثر قِدماً من الأخريات، أخذت تنتقل من مبنىٍ ذي تقنية غير واضحة إلى الخيرالدا بما لها من أبّهة بفضل استخدام الآجرّ؛ وعندما استخدمت مئذنة الرباط ما عليه المئذنة الإشبيلية من جلال فإنها قد عاشت تغييراً زخرفياً بفضل استخدام الحجارة، وبذلك نجد أمامنا شارعاً واحداً مقابل ثلاثة، وكست ذلك الشارع الوحيد المعينات، مع وجود ثلاثة عقود صغيرة، منبثقة عن الكتبية. من البدهي أن شبكة المعينات سابقة على ما نجده في الرباط، غير أن هذه التمحيصات لا تقدم لنا سنداً يؤكد أن مشيد الثلاثة كان واحداً، أو المهندس المعماري باسو؛ ويبدو أن هذا الأخير هو الذي قد قرر، في البداية، تشييد الخيرالدا من الحجارة، أما علي جماري فمن المؤكد أنه هو الذي شيدها من الآجرّ، فهل كان ذلك المشروع بالبناء بالحجر الذي صممه باسو وفشل تنفيذه في إشبيلية هو الذي انتقل إلى منار الرباط بعد وفاته؟ ولو كانت الخيرالدا من الحجارة كلها، وليس من الآجرّ، هل أدرك الخليفة المنصور نهاية العمل فيها؟ ذلك ما حدث في مئذنة الرباط، حيث لم تنته لأسباب فنية أكثر منها سياسية أو حربية؛ وعلى أي حال فإن المعماري الذي أشرف على الخيرالدا وانتهى العمل فيها كان واعياً بأن العمارة التقليدية الإسبانية الإسلامية لم تكن ترفض مناراً من الآجرّ (مثل منار المسجد الجامع في بطليوس) وهو مادة استخدمت مع الدبش في صورة أشرطة في المنار المحراب في



مسجد تنمال؛ لكن في حالة الخيرالدا جرى الاستغناء عن هذه النمطية ذات الأصول الطليطلية وكذلك عن نمطية استخدام الدبش، غير الملائم الذي نراه في منار الكتبية، إذ لم يكن مرغوباً فيه في زمن صعود نجم الموحّدين، هذا إذا لم نشر إلى عدم ملاءمة استخدام الطابية أيضاً على شاكلة ما هو موجود في برج الذهب، ومعنى هذا أن قرار استخدام الآجرّ أو الحجارة هو الذي فرض نفسه في النهاية، وهنا أميل إلى استنتاج أن المساجد الموحّدية الكبرى كانت ثمرة جهود فرق أو معماريين عملوا في آن معاً في كل من مراكش وفاس وإشبيلية والرباط، وهذا ما أفصح عنه بجلاء ابن صاحب الصلاة عندما تحدث عن بداية بناء المسجد الإشبيلي، إذ أشار إلى أن من كُلِّف به كان باسو وزملاؤه من المعماريين في كل من مراكش وفاس. وهنا نتساءل هل كانوا عرفاء من الأندلس ومغاربة يقومون بتبادل الخبرات في هذه المباني المكرّسة للمفاهيم الجديدة للموحّدين؟ من المعروف أنه منذ عصر المرابطين كان المهندسون الأندلسيون هم المسئولون أو الذين صمموا الأعمال على الجانب الآخر من مضيق جبل طارق، الأمر الذي جعل الدور الإسباني رائداً مقارنة بالدور المغربي. كما لا يوجد ما يدفعنا إلى التفكير بأن التقشف الفني الذي كان عليه الموحّدون، والذي كانت له نتائج غاية في الثورية، كان مهده الأرض الأفريقية على يد عرفاء من أبناء المنطقة، غير أن ما بقي واضحاً هو أن العرفاء، أياً كانت الأرض التي ينتسبون إليها، من الذين كانوا في خدمة الموحّدين، كان عليهم أن ينصاعوا للتوجهات الدينية لابن تومرت، وبالتالي فإن الفن لدى هذا ولدى أتباعه أصبح خالياً من البذخ الذي كانت عليه مباني الأسر السابقة وابتكر أنماطاً فنية أصبحت النمطية السائدة.

3 - الأنماط الأكثر شيوعاً في المآذن الموحّدية الثلاث:

أشرت قبل ذلك إلى أن الخيرالدا كان فيها العديد من أبدان الأعمدة وكذا التيجان بصفة خاصة، وكذلك منارة الرباط ولكن بدرجة أقل، وترجع القطع المذكورة في الأولى إلى عصر الخلافة في قرطبة، إذ يرجع بعضها إلى القرن التاسع، وقد استغلت الأعمدة في النوافذ المزدوجة في الطابق الأول (لوحة مجمعة 39: 1، 2، 5) وأحياناً ما نرى قطعاً أقدم تاريخياً مثل مقرنس Modillon انتقل من المنارة إلى متحف الآثار في إشبيلية (7: طبقاً لتورس بالباس). هناك بعض التيجان التي جرى إعدادها عمداً (4) شبيهة من الناحية الأسلوبية بأخرى ترجع إلى القرن الثالث عشر جرى رصدها في إشبيلية (6) وهي كذلك تشبه إلى حد كبير قطعاً أخرى جرت الإفادة منها في المصلّى الذهبي في قصر torديسياس المدجّن (8). هناك جانب آخر جرت الإشارة إليه ألا وهو أن الحدائر ذات الحليات المعمارية المقعرة للعقود جرى إعدادها عمداً أيضاً. ولما كانت مئذنة الرباط من الحجارة فإنها تضم بعض التيجان الجميلة التي ترجع إلى القرن الثاني عشر، لكنها غير موجودة في الكتبية، ولو أن هذه الأخيرة تضم تيجاناً جرى استخدامها قبل ذلك، من النمط القرطبي، كان كاليه قد تحدث عنها. يعم المآذن الثلاث شكل الحرف S عند منبت العقود العاتقة في النوافذ المزدوجة، وربما كانت بشكل مكثف في الخيرالدا (C) لكن الطابع الفني هو أرقى في الرباط نظراً لأن العقود حجرية وممتازة الإخراج (D). وفيما يتعلق بهذا الشكل وتاريخه نرى أنه بدأ في المساجد المرابطية، في منار مسجد القرويين بفاس (A)، ومسجد كل من تِلمسان والجزائر (B) وهو شكل نمطي لا يُستغنى عنه في المساجد التي ترجع إلى القرن الثاني عشر كافة؛ وعلى الدرجة نفسها من الأهمية هو أن العقود العاتقة فيها مسننات ذات عقد (C) تتكرر في مئذنة الرباط (F).

هذه المسننات هي عبارة عن رؤوس لكثير من العقود اللاحقة المزخرفة على هذه الشاكلة.

هناك عناصر زخرفية أخرى تفصيلية سواء في بوائك المساجد أو في المآذن ماعدا مئذنة مسجد الكتبية، وتتمثل في إضافة الخطاطيف الزخرفية في العقود المفصّصة، التي كانت تعتبر مبدئياً سمة من سمات الفن الإشبيلي، ثم انتقلت إلى العمارة المدجَّنة في المدينة، وقد سبق أن قلنا إنها شوهدت في لاس أويلجاس دي برغش وفي الفن المدجّن الطليطلي؛ وهنا نشير إلى أن اللوحة المجمعة 40 تضم بعض النماذج: 1: عقد في صحن شجر البرتقال في المسجد الجامع في إشبيلية، 2: من صحن الجصّ في ألكاثار؛ 3، 4: الخيرالدا، 5: مسجد تنمال، 6: كنيسة سان ماركوس في إشبيلية، و 7: من دير الرابطة في ويلبه؛ هناك سمات أخرى تساعد على إعطاء صورة محددة الملامح للفن المرابطي والموحّدي من حيث إنها أساليب جديدة، هي المسننات في العقود التي روعي وجودها بقوة في المآذن. وتضم اللوحة المجمعة 41 بعض الأمثلة التي ترجع إلى القرن الحادي عشر: 1: عقد من الجصّ في منزل طليطلي خلال عصر ملوك الطوائف، 2: عقد المحراب في مسجد تلمسان، 3: القرويين بفاس، 4: باب قصبة عدية بالرباط؛ 5: منارة الرباط، 6: من الخيرالدا، 7: نموذج متأخر من مسجد فاس. من جانب آخر نجد الجعفرية على رأس المباني (8) ذات العقود، المصحوبة بعقود صغيرة كأنها سنجات في نوافذ مسجد الكتبية (9، 10) وتتكرر في مئذنة الرباط؛ هناك تجديد آخر ليس أقل من السابق هو العقد المفصّص المدبّب الذي أصبح ضرورياً كمبدأ فني في العقود المسننة كافة في الزخارف الجصّية الغرناطية، والفن المدجّن الإشبيلي والطليطلي؛ أما 11، 12 فهو من مئذنة الرباط، ويتكرر في الخيرالدا، 17، وبرج في الكتبية، 13، 14: من أبواب حجرية في الرباط ومراكش، كما نرى الشكل نفسه في المسجد المرابطي في الجزائر؛ 16: نجده في الواجهة الحجرية في قصر تورديسياس المدجّن، 15: هناك نمط آخر انتقل من الفن في عصر الخلافة القرطبية (18) وهو السنجات ذات المسننات: 19: أبواب كل من الرباط ومراكش، 20: الباب العربي في قرمونة (إشبيلية)، 21: رسم لمنار الكتبية، دون أن نجد للشكل مثيلاً في إشبيلية.

هناك أنماط أخرى ذات طبيعة معمارية أو زخرفية، وهي في المقام الأول القباب ذات الأوتار المتقاطعة مشكّلة طبقاً نجمياً من ثمانية أطراف عند المفتاح، ابتداء من غرف منار الكتبية (لوحة مجمعة 42: 1)، وقد شهدناها أيضاً في مصلّى أسونثيون دي لاس أويلجاس ببرغش (3) في قلهرة (Calaharra) بحصن بيينا (2)، وكذلك قبة السجن في قصبة ألكالا لاريال في جيان (4)؛ وفيما يتعلق بالجانب الزخرفي الصِرف هناك رسم على شكل صليب معقوف من السيراميك، أو رسم منبثق من موضوعات ترجع إلى عصر الخلافة القرطبية (7)، وفي منارات الكتبية وقصبة مراكش نجد 5، 6، 8. هناك نموذج آخر حصري في منارات الكتبية والرباط، هو العقد الصغير الزخرفي، في شكل ثنائي، إذ نجده في طبلات العقد العاتق للنوافذ، وربما يمكن أن ترجع أصوله إلى تونس (10) وغير موجود في الخيرالدا؛ كما نشير أيضاً إلى العقدين أو الثلاثة ذوات الطنف الفردي حيث إنها ابتكار مرابطي موحّدي، نراه في مئذنة مسجد تنمال (لوحة مجمعة 42: 9) (انظر ملحق العقود في الفصل الثالث).

وختاماً لما سبق نرى فى اللوحة المجمعة 43، التطور الذي عليه الشكل (2) في مئذنة الرباط: فمن الجانب المدجّن نجد (1) من واجهة حجرية في قصر تورديسياس، إذ يبدو أنه بدأ في بعض الوحدات الموحّدية التي ضاعت في إشبيلية، هذا إذا لم يكن الحجارون قد أتوا من الرباط، استناداً إلى نمط شبيه نجده في قبة جنائزية وفي منارة شالا Chella بهذه



المدينة، 4، 5 كلاهما من الحجر. في الطابق الثاني من برج الذهب في إشبيلية نرى النمط نفسه وهو عبارة عن معينات حجرية، حيث الأشرطة ذات خطوط غائرة في الوسط (3)؛ ثم طرأ على الشكل المذكور تطور كبير نراه في واجهة حجرية في تورديسياس، ومن الجصّ في صدر المعبد اليهودي الترانستو بطليطلة (6)؛ ويعتبر الشريط الزخرفي (2) من منار الرباط من أجل الوحدات الزخرفية وبالتالي تحول إلى نموذج للوحدات الأخرى التي نراها في اللوحة المجمعة 43، وهنا من المناسب أن نتوقف عند التقنية المستخدمة في تنفيذها، أي الوحدات المنفذة على الحجارة؛ ففي الرباط نجد أن العقود والمعينات فوق الكتل الحجرية من خلال تقسيم مفصل باستخدام نظام تكسية الحجر الأمر الذي يؤدي إلى النظام A، الذي طبق بشكل فيه عدم اتساق في مئذنة الكتبية؛ وفي الخيرالدا نجد أن هذا النظام أكثر نجاحاً بسبب الآجرّ، كما نرى النمط B في المئذنة الإفريقية وقد أصبح سريع التنفيذ وهو عبارة عن التنفيذ الجزئي للوحدة المعمارية في شكل لوحات مربعة دون الحاجة إلى تكسية. وهذا النمط قائم في واجهة تورديسياس ترافقه لوحات مستطيلة، كما كان قد طبق سلفاً في الشريط الحجري للطابق الثاني لبرج الذهب، الأمر الذي يطرح الاحتمال القائل إن الحجّارين الذين عملوا في تورديسياس جاءوا من إشبيلية اللهم إلا إذا كانوا من العمال العرب الذين قدموا من الرباط، وربما من هؤلاء الذين أسروا في ساحة المعركة، ذلك أنه من المعروف أن الفن المدجّن في كل من إشبيلية وطليطلة لم يعرف خلال القرن الرابع عشر أشغال الحجارة، وكان ذلك أمراً ملحوظاً في الرباط، وبالتحديد في شالا Chella حيث ووري جثمان من خسر معركة سالادو Salado، التي انتصر فيها ألفونسو الحادي عشر، ومن المعروف أن كلا العاهلين كانا يسيران في خط متواز في الجوانب المعمارية.

هناك جانب آخر من الجدير إبرازه وهو كثرة المعينات في الخيرالدا وفي منار الرباط، ذلك أنه أصبح وحدة زخرفية رمزية للموحّدين، وتتنوع أنماط هذه الوحدة الزخرفية، وأرى أنها ستة A، B، C، D، E، F. فالنمط A خاص بالخيرالدا ويتألف من عقود متعددة الخطوط متوجة بمعينات متعددة الخطوط أيضاً، أما الخلفية فهي معينات من سعفات متشابكة، وقد انتقل هذا النمط إلى البرج المدجّن في كنيسة أومنيوم سانكتوروم في إشبيلية، وبصفة عامة انتقل أيضاً إلى الزخارف الجصّية النصرية والمدجَّنة، هناك نمط آخر انبثق من هذا هو A-1 حيث نجد أن الخطوط المتعددة تحل محلها الفصوص في تبادل مع الخطاطيف، وقد انتشر ذلك لاحقاً وخاصة في الزخارف الجصّية، (ق13)، في طليطلة ولاس أويلجاس ببرغش والزخارف الجصّية في شرق الأندلس. أما النمط B فهو عبارة عن عقود مفصّصة تتلوها معينات مفصّصة أيضاً، نراه في منارة الرباط وفي مسجد قصبة مراكش، وانتقل بشكل استثنائي إلى برج سان مارتين المدجّن في تروال. وبالنسبة للنمط فهو عبارة عن عقود متعددة الخطوط تتلوها معينات متعددة الخطوط أيضاً نجدها في الخيرالدا وفي منار الرباط، وقد انتقل إلى البرج المدجّن في كنيسة سان ماركوس في إشبيلية، في الأفريز العلوي، وفي المنارات الملقيَّة وهي أرشيث وسالارس، ومنار سان خوسيه بغرناطة والمنارات اللاحقة على العصر الموحّدي في كل من تونس والمغرب، وفي قرمونة نجده في البرج المدجّن سانتياجو، وهو من الأنماط المعتادة في الفن المدجّن في أرغن. ننتقل إلى النمط D لنجد أنه عبارة عن عقود مفصّصة مستمرة من خلال معينات متعددة الخطوط، في الطابق الثاني لمنار الكتبية وفي الرباط، ثم ينتقل إلى برج كنيسة حصن أراثينا (ويلبه)؛ أما النمط E فهو عبارة عن عقود مفصّصة مدبّبة تعقبها معينات متعددة الخطوط، نجدها في منار الرباط، ثم ينتقل إلى الواجهة الحجرية لقصر تورديسياس وإلى



الزخارف الجصّية في صدر معبد الترانستو اليهودي في طليطلة، وكذلك إلى منار وضريح شالا بالرباط (ق 14) ومنار مسجد المنصورة في تلمسان؛ النمط F هو آخرها وهو عبارة عن عقد وحيد ذي رسوم متعددة وله شارعان أو ثلاثة من المعينات في الأعلى، وهو في الخيرالدا ومنار الرباط، ثم انتقل إلى الأبراج المدجَّنة الإشبيلية، برج سانتا كتالينا، وإلى الزخارف الجصّية النصرية والمدجَّنة. هناك نمط آخر نجده في مآذن القرن الثالث عشر وما تلا ذلك وقد أشرت إليه بالحرف G وهو عبارة عن عقود متعددة الخطوط تتوجها معينات متعددة الخطوط في تبادلية وذو راس أو اثنين (انظر الفصل السادس، لوحة مجمعة 21: 4، A) وقد ظهر في المآذن الملقية، في أرشيث وسالارس، وسان خوسيه دي غرناطة، وفي مآذن في تِلمسان وبعض المباني الأخرى؛ هذا النمط يرجع إلى البائكة الموحّدية في واجهة صحن الجصّ في ألكاثار دي إشبيلية، وإلى هذا النمط G يمكن أن نضيف نمطاً فرعياً هو G-1 حيث نجد أن المعينات كافة فيه لها رأس مزدوج وهذا أمر معهود في منارات تِلمسان (انظر الفصل السادس، لوحة مجمعة 22).

4 - الآجرّ كمادة أساسية في الخيرالدا:

عندما نتأمل المشهد العام نجد أن منار الرباط من الحجارة، وأن منار الكتبية من الدبش والبناء العادي المُغطى، في أغلبه، بطبقة خفيفة من الجير والجصّ، وفوق هذه الطبقة نجد رسومات، وهنا نشعر بالمفاجأة عندما نتأمل الخيرالدا حيث استخدم الآجرّ كمادة حصرية ماعدا الوزرة المشيدة من الحجارة، وفيها نجد كتلتين حجريتين رومانيتين أعيد استخدامهما (لوحة مجمعة 44: 4، 5). وحول استخدام الآجرّ في الآثار العربية كنت قد تحدثت عنه في فصول سابقة وهنا أمحص ما قلت بذكر بعض الأمثلة المهمة.

لوحة 46: 1: مسجد مرتولة الموحّدي، 2: باب حصن مونتمولين (بطليوس)؛ هناك أمثلة من غرناطة هي 3، 4 في الباب الكبير بالحمراء؛ وفي أسوار الرباط نجد 5؛ أما 6 فهو من الآجرّ المسحوب بالجرافيت الزخرفي في هذه المدينة (الرسم لكاليه). يرجع الشكل 6 من اللوحة المجمعة 45 إلى المسجد الجامع بالقيروان، أما رقم 5 فهو من برج الذهب بإشبيلية؛ أما الأشكال الباقية للوحات المجمعة 44، 45، 46 فهي تنسب إلى الخيرالدا، بما في ذلك الأرضيات الخاصة بالطريق الصاعد في المئذنة، وكذا الغرف المتراكبة والموجودة في العمود المركزي (لوحة مجمعة 44: 3، 2)، ويمكننا أن نلاحظ في القطاعات كافة التي يوجد فيها الآجرّ أن التقنية المستخدمة تكاد تكون هي نفسها، أي مداميك من الآجرّ ذي السُمك الكبير مع إخفاء الفواصل بأشرطة من الجصّ ذات خط غائر؛ في المباني الداخلية للخيرالدا فمن المعتاد تغطية الفواصل الرأسية، بمعنى أننا نرى الحائط وقد غُطِّي بأشرطة طويلة من الجصّ يمكن لنا أن نراها أيضاً في القباب الصغيرة المشطوفة الموجودة في المنحدر الصاعد (لوحة مجمعة 45: 4). هذه الرصّة الزائفة للآجر جرى تطبيقها أيضاً في الطابق العلوي لبرج الذهب (لوحة مجمعة 45: 5). من جانب آخر، جرى نقاش طويل حول ما إذا كان بناء الخيرالدا من الخارج، خلال عصر الموحّدين، به آجر مكشوف، وهنا يشير الشكلان، 1-1، في اللوحة المجمعة 44، إلى أن ذلك هو ما حدث، أما بالنسبة للقطع الأخرى العامة المستخدمة في بناء العقود وإخراج المعينات، يبدو من البدهي أنها كانت مكشوفة، وكان مرآها يسرّ الناظرين استناداً إلى ما هناك من تبادل بين الطين المحروق الأحمر الباهت والفواصل البيضاء، وهنا يمكن مقارنة ذلك البناء بما يتم من أعمال التحجير. لم يصل الآجرّ حتى ذلك الحين إلى مثل هذه الدرجة من الاستخدام الحيوي، أي الاستخدام المزدوج: البنيوي والزخرفي؛ ومن الأمثلة التي يمكن أن نذكرها على أساس أنها



تجربة سابقة على الخيرالدا ما يتعلق بمئذنة المسجد الجامع في القيروان،حيث نلاحظ أنه تم قطع الأحجار لكي تماثل في المقاس سيف قالب الطوب؛ وقد تكررت هذه التجربة في منار الرباط، التي يمكن اعتبارها، من هذا المنظور، نسخة من الخيرالدا ولكن من الحجر؛ ويرى العريف خيستوسو أن الآجرّ، في المئذنة الإشبيلية كان يتضاءل حجمه كلما علا ارتفاع المبنى.

هذه الزخرفة الرائعة والفريدة التي عليها مئذنة الخيرالدا، بالعناية بالتفاصيل كافة، تدفعنا إلى التفكير في هذا البذخ في استخدام الزمن والذي يتمثل في قضاء بعض الوقت في حرق القطع ثم وضعها في المكان المخصص لها الأمر الذي أخرّ كثيراً عملية إتمام البناء، وكأنه مشيد بالحجارة كما هو الحال بالنسبة لمئذنة الرباط، التي لم تكتمل لهذا السبب، مثلما نرى الأمر في منار مسجد المنصورة في تِلمسان في عصر بني مرين. يمكننا أن نرى ثمرة هذا الحماس الموحّدي الأولي بالنسبة لإقامة رموز ضخمة، علامة على المفاهيم الدينية الجديدة، في أنه لم يتم الحفاظ على قوة الدفع هذه على المستوى المعماري، ومن أمثلة ذلك مسجد حسان الضخم بالرباط، وهناك نمط مماثل لهذا يتمثل في الأسوار المنيعة ذات الأبواب البديعة الحجرية تحيط بمباني هذه المدينة، حيث تبدو أنها ترمز، حسبما يقول بعض الباحثين، إلى انتصار المنصور في معركة ألاركوش Alarcos على المسيحيين.

5 - الخيرالدا طبقاً لابن صاحب الصلاة:

يحدثنا هذا المؤرخ عن هذا المسجد وأنه بدأ البناء فيه عام 1172م، وقد توقفت أعمال البناء عدة مرات، ولم تكن قد اكتملت حتى عام 1188م، وهو العام الذي حل فيه، على رأس إدارة أعمال البناء، علي الجماري من قبيلة جماري (المغرب) محل أحمد بن باسو، وقد سبق أن أشرنا إلى أن ذلك المؤرخ تحدث عن أن العاهل الذي بدأ في عهده بناء المسجد هو أبو يعقوب، ثم جاء من بعده ابنه يوسف الملقب بالمنصور، الذي أمر باستمرار بناء المنار تنفيذاً لما أمر به والده، وكان ذلك عام 1184م، أما تاريخ الانتهاء من بناء المئذنة فهو 1198م، أي عندما جرى وضع التفاحات المذهبة أعلى الطابق الثاني للمئذنة، في حضور المنصور نفسه وأبنائه وعِلّية القوم وعامة الشعب. وإذا ما قبلنا برواية ابن صاحب الصلاة هذه، فإن الخيرالدا قد استغرق بناؤها ما لا يقل عن أربعة عشر عاماً. وفيما يتعلق بمصاعب البداية نجد أن المؤرخ العربي يشير إلى أن أحمد بن باسو عندما أمر بإجراء الحفر للأساسات الخاصة بالمئذنة، إلى جوار المسجد، وجد عين ماء فقام بردمها مستخدماً الحجارة والجصّ حتى تمكن من تدعيم أساسات المبنى؛ وكان المشرف محمد بن سعيد الذي أشرنا إليه سلفاً هو القائم على أمر ميزانية البناء. بدأت الأعمال وأمر العريف باستخدام الأحجار التي أتوا بها من جدران قصر ابن عباد وتم وضع الأحجار دون استخدام السلالم فقد كان يتم الصعود للبناء عبر طريق عريض تمر به الخيول والأفراد والحراس. جرى بعد ذلك إقصاء ابن سعيد من منصبه كوالي إشبيلية، وبعد عدة شهور توقفت أعمال البناء حتى جاء أبو بكر بن زُهر من بلاط أمير المؤمنين عام 1188 - 1189م وأمره باستئناف إقامة المئذنة وإعادة بناء ما تهدم من المسجد. عندئذ بدأ هذه الأعمال العريف علي الجماري، واستخدم الآجرّ الذي هو أفضل من الحجر المستخدم في الأساس، وقام بإصلاح ما تهدم في الأروقة الثلاثة للمسجد... واستمر ذلك لسنوات، كان يعمل في بناء المئذنة خلال مواسم معينة، ثم بعد ذلك ينتقل إلى إشبيلية العاصمة، وتتوقف الأعمال عندئذ. ثم يُستأنف العمل في كل من المنار والمسجد، وكان يقوم بالإشراف بنفسه على البنائين طوال الفترة التي

تدور فيها الأشغال. ثم أتى بعد ذلك أمير المؤمنين الذي شرّفه الله بالنصر على الطاغية ألفونسو في معركة ألاركوش؛ وأثناء إقامته في إشبيلية أمر بإعداد التفاحات الرائعة التي وُضعت أعلى الطابق الثاني. كلفت التفاحات الكثير من الجهد والتعب وكانت مذهبة اللون وضخمة. وجرى وضع التفاحات في حضوره ومعه ابنه ولي العهد أبو عبد الله، وباقي الأبناء ومشايخ الموحّدين والقضاة وعلية القوم، كان اليوم أربعاء خلال شهر ربيع الثاني (الموافق 19 / 3 / 1198م) (594هـ). عندها جرت إزالة الغطاء عن التفاحات فأخذت الألباب والأبصار بلمعان الذهب الخالص. من ناحية أخرى نرى «**روض القرطاس**» لابن أبي ذر يشير إلى أنه بعد أن استولى العاهل على الكثير من الحصون وعلى بلاط ترجالة، عاد إلى إشبيلية في بداية عام 593هـ (الموافق 1196 - 1197م)، وكانت الأعمال قد انتهت في كل من المسجد والمنار، وجرى إعداد التفاحات الضخمة التي لا يُعرف وزنها، غير أن من المعروف أن التفاحة الكبرى (في الوسط)، لم تدخل من الباب المخصص للمؤذنين وعندئذ جرت إزالة بعض الرخام من الجزء السفلي، وكان وزن العمود الذي جرى تركيب التفاحات عليه 40 رُبعاً (أي 460 كجم من الحديد)، وكان من قام بإعداده ورفعه إلى أعلى المئذنة المعلم أبو الليث الصقلي، وكلفت طبقة الذهب مائة ألف دينار من الذهب.

هناك جوانب أخرى ينبغي أن نسلّط الضوء عليها في الخيرالدا، فالمعماري ألفونسو خيمنث يعتقد أن قرار إقامتها في المكان الذي نراها فيه اليوم جرى اتخاذه منذ اليوم الأول، وكان باسو هو الذي قام بأعمال الأساسات، أي الجزء السفلي من الحجارة، وبداية المنحدر الصاعد وربما تصميم الغرف المتراكبة في العمود المركزي (الذكر). وعندما تحدث المؤرخ العربي عن هذا الجزء من الأعمال الذي قام به من خلف باسو، وهو المغربي علي الجماري، أشار إلى أن هذا الأخير بدأ العمل باستخدام الآجرّ الذي هو أفضل من الحجر. أضف إلى ذلك أن ابن صاحب الصلاة يحدثنا في موضع آخر من كتابه عن الآجرّ المستخدم وأنه وُضع في أساسات المسجد ومعه الجصّ والحصى والحجارة، غير أنه لم يشر إلى أن المسجد قد شيِّد بكامله من الآجرّ رغم أنه يوضح أن التبليط، الداخلي والخارجي، كان من تلك المادة، ولا شك أنه كان مثل أرضية الخيرالدا (لوحة مجمعة 44: 2، 3).

نعود مرة أخرى إلى المنحدرات الداخلية للمنار، فقد سبق أن أشرت إلى وجودها في الفنارات القديمة وفي «منار» قلعة بني حمّاد بالجزائر، وهنا يجب أن نتوقف عند الفنارات وخصوصاً فنار الإسكندرية الذي وصفه بعض المؤرخين العرب خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر (الدمشقي والقزويني وابن الساجي من ملقة). وقد اتفق هؤلاء المؤرخون على أن هذا الفنار كان له طريق صاعد يتسع لفارس يمتطي صهوة جواده، وقد جرى بناء مثل هذا الطريق الصاعد في المآذن الثلاث الكبرى وكذا في منار سان خوان دي غرناطة وفي منار مسجد المنصورة في تلمسان، (ق14)، كما نراه أيضاً في برج كنيسة سان لوكار والذي ربما كان مناراً ثم تم استخدامه كبرج للأجراس.

بقي علينا أن نخمن استخدامات الغرف المتراكبة في العمود المركزي (الذكر) في الخيرالدا، فقد كانت هذه الغرف تستخدم في الفنارات القديمة كمخازن للأخشاب المستخدمة في الوقود، وربما كانت قائمة في المآذن الموحّدية كوسيلة لتوفير مواد البناء، وربما كان ذلك هو التفسير المتعلق بالعمود المركزي لفنار الإسكندرية الذي تم تصميمه ليكون خالياً بالكامل وهذا ما نراه، على سبيل المصادفة أو التناقض، في بعض الأبراج المدجَّنة في أرغن؛ وقد سبق أن تحدثت عن هذا الموضوع في الفصل الأول من هذا الكتاب؛ وهنا، ليس من المستبعد أن تكون وظيفة هذه الغرف في المنارات الثلاث الكبرى، والتي تكررت في منار

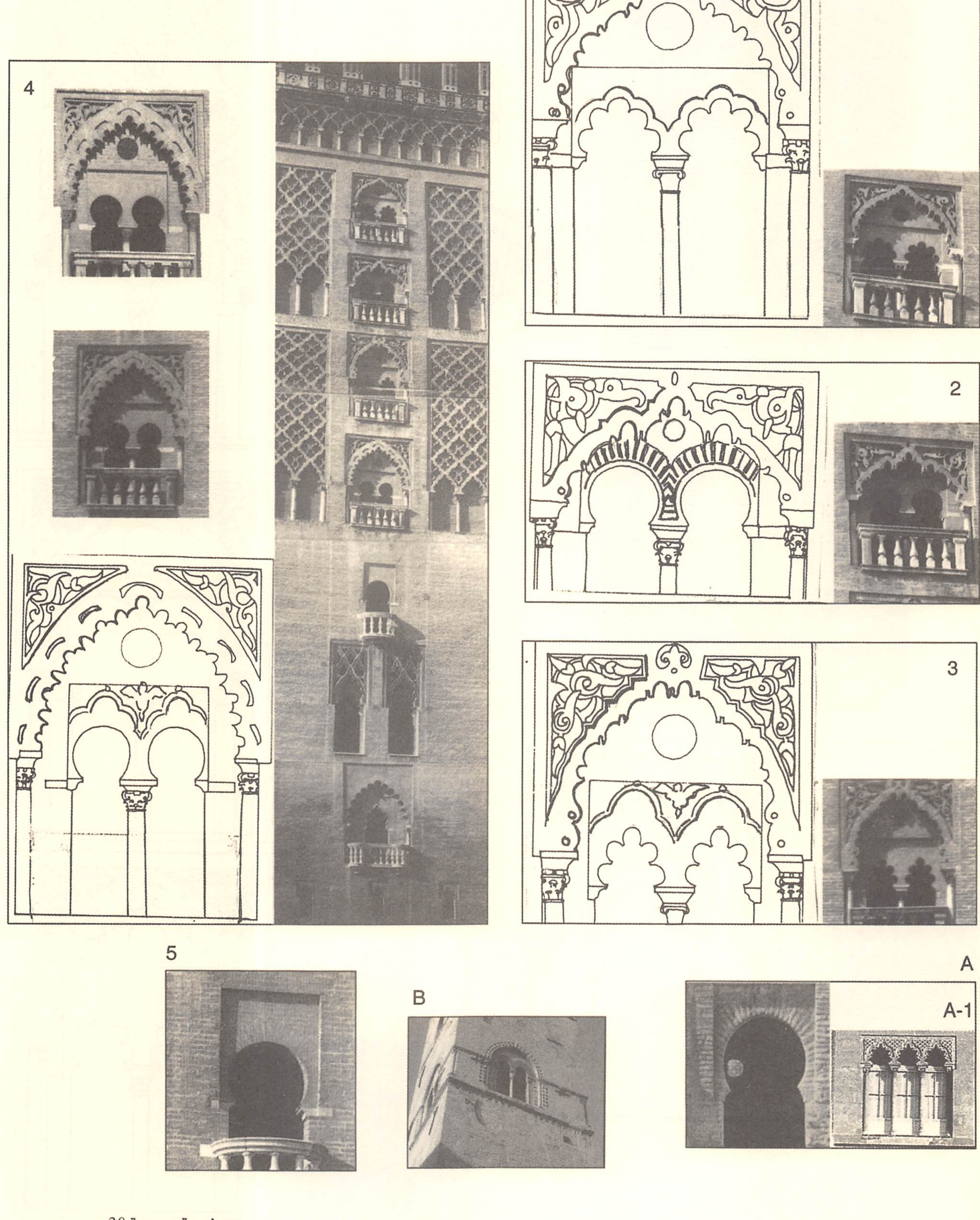


مسجد المنصورة بالجزائر، إيواء المؤذنين، أي أنها غرف للتهجّد والعبادة في المسجد وبالتالي تصبح نوعاً من الرّباط، وهنا نجد مؤشراً واضحاً على هذا في منار الخالف في قصبة سوسة حيث نجد في الطابق الأول له غرفة أو مسجداً صغيراً له محرابه. وإذا ما كانت هذه الغرف قد تكررت في بعض الأبراج المدجَّنة في أرغن (مثل سانتا ماريا دي تاوست وأتيكا ولاماجدالينا دي سرقسطة وبعض الكنائس القشتالية) فربما كانت لها وظيفة خاصة بها، فهل كانت تتمثل في إيواء فريق من المدافعين عن المكان مثلما كان يحدث في أبراج الحصون مثل برج الذهب؟.

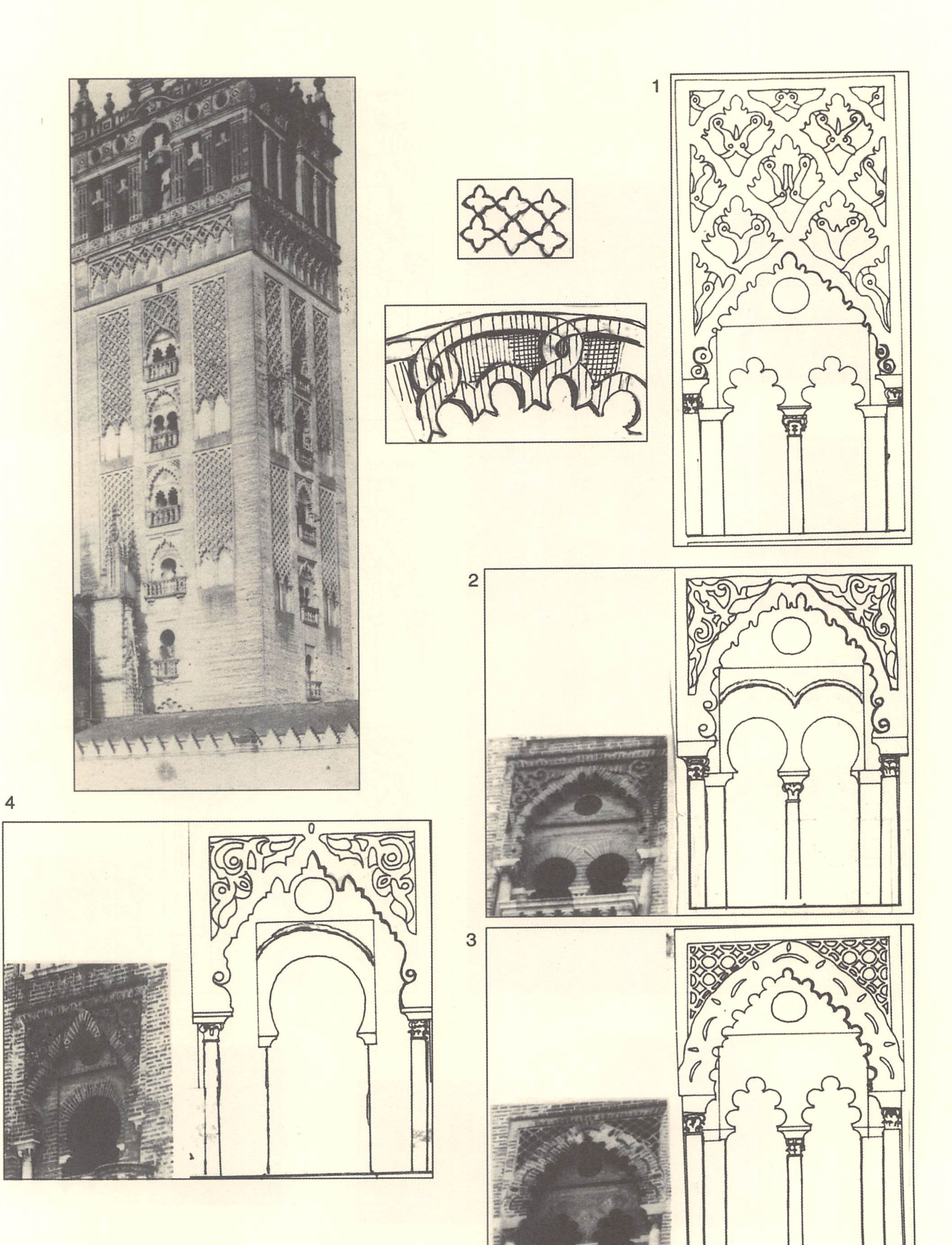
يشير ألفونسو خيمنث في هذا المقام إلى الوضع الشاذ الذي عليه الخيرالدا، إذ يمكن أن يكون مرتبطاً بالاحتياجات الدفاعية، ذلك أن المئذنة تدخل بالكامل ضمن الدائرة المسّورة للقصبة الداخلية التي زالت من الوجود، ويختتم الباحث المذكور تأملاته بأن المئذنة كانت لها وظيفتان: الرسمية وهي استخدامها للنداء للصلاة، أما الأخرى، وهي الثانوية، فهي إحدى دعامات المقدمة في منظومة الدفاع عن إشبيلية؛ وبالنسبة لحماية النوافذ العليا في الخيرالدا يمكن التفكير في شبكات معدنية مرتفعة أو أي نوع من الدرابزين للحيلولة دون السقوط، ومع هذا كان مدخل الخيرالدا موضوعاً تحت المراقبة الصارمة. وعندما تعرض الجزء العلوي، خلال القرن السادس عشر، لعمليات ترميم قام على أمرها فرنان رويث، جرت إضافة البلكونات التي نراها اليوم.

الخلاصة:

من الأمور والمهام شديدة التعقيد جمع كافة ما يتعلق بدراسة أجزاء ومكونات المسجد الجامع في إشبيلية في مكان واحد، فالعمارة الموحّدية للمساجد تتسم بأنها شديدة الاتساق، واضحة الملامح، غير أن موضوع المنارات لا يدل على ذلك أبداً، وحقيقة الأمر أن تفرّد هذا الصنف من المنارات بسمات خاصة ليس بالجديد، وهذا ما رأيناه في أزهى العصور الأموية، فكل من الجزء المسقوف في المسجد والمنار يبدوان كأنهما وحدتان مستقلتان وكل واحد له لوحته التأسيسية الخاصة به، كما نجد في المصادر العربية التي ترجع إلى القرن الثاني عشر عبارة «شيّد المسجد والمنار»؛ ولهذا السبب وغيره من الأسباب نجد أن الفن الموحّدي لا تتحد ملامحه بسهولة فهو فن يتّسم بالتنوع في الأصول؛ ومن جانب آخر فإن القصور التي زالت من الوجود قد قطعت علينا خط الرجعة في العثور على الأساسيات المهمة لهذا الأسلوب وتنفيذ ذلك بشكل واضح من خلال إحدى الطريقتين الزخرفيتين اللّتين نُخَمِّنهما في المساجد وخصوصاً في مسجد إشبيلية، فطبقاً لما نستخلصه من دراسة المنارة القائمة حتى الآن في الرباط، التي تتعايش مع الأبواب المشيدة بالحجارة في هذه المدينة وفي مدينة مراكش، نستخلص أن كلاً من العمارة الدينية والعمارة المدنية كانتا تسيران بشكل مواز في الزخرفة، رغم أن المساجد (الصحن والحرم) كانت تحمل بصمة زخرفية تتسم بالتقشف. كانت أمام الموحّدين مرجعية لا تنسى تتمثل في المساجد الأموية بقرطبة وكذا في المساحات الضخمة التي عليها المدن خلال القرن الثاني عشر، وهنا نجد أنهم أقاموا إمبراطورية فيها مساجد فريدة ومآذن ضخمة كأنها أعلام ورايات تقف أمام الفن في عصر ملوك الطوائف وعصر الموحّدين، الذي كان علامة على وجود تنوع زخرفي في الأندلس لا نهاية له، لتقول إنها تحمل رسالة دينية جديدة تنعكس ملامحها في نقوش كتابية كوفية تقول «لا إله إلا الله»، و «لا إله إلا الله محمد رسول الله»، «الحمد لله»، وهي نقوش نراها في محراب مسجد تنمال والكتبية (أوكانيا خيمنث) ومحراب مسجد توزور (1193م). وحيثما مرّ الموحّدون فإن كل ما سبق، بما

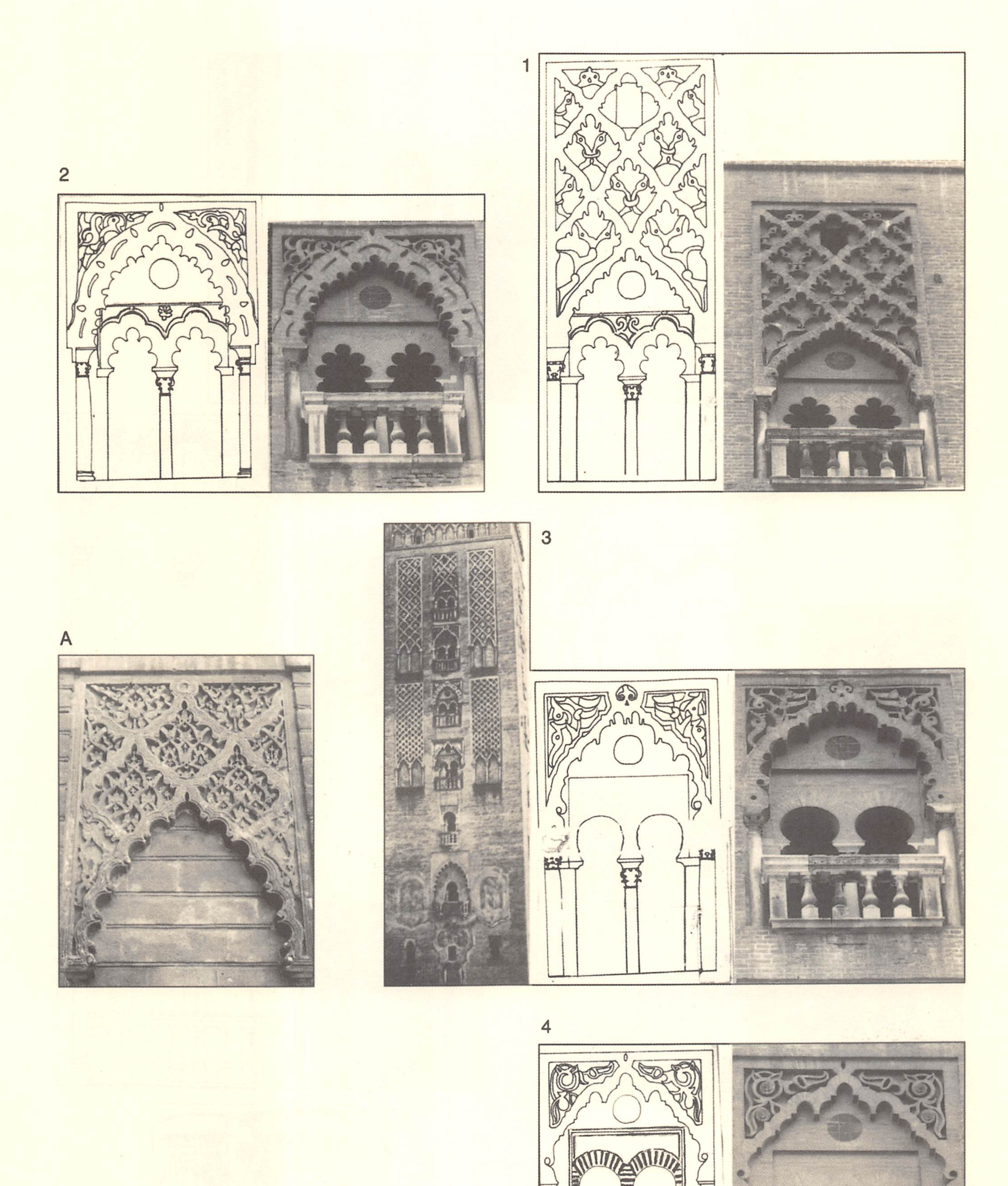


لوحة مجمعة 30:
الخيرالدا، الواجهة الشرقية.



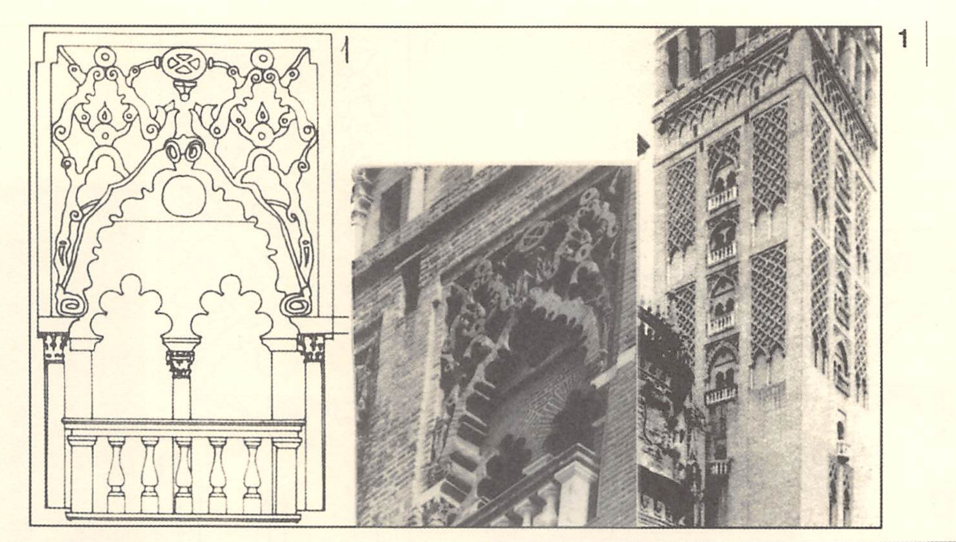
لوحة مجمعة 31:

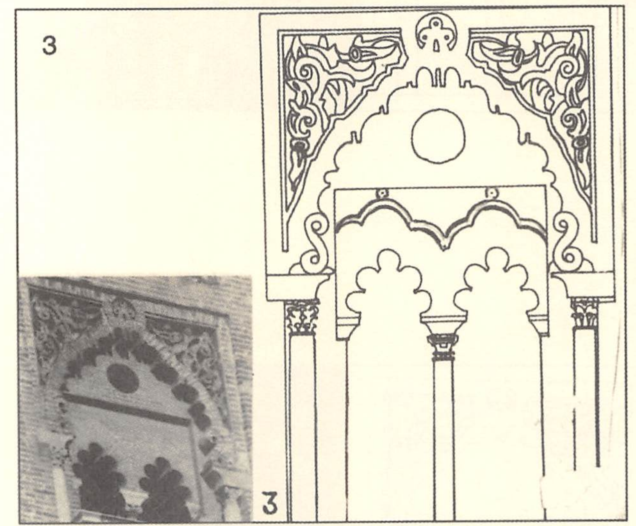
الخيرالدا، الواجهة الغربية.

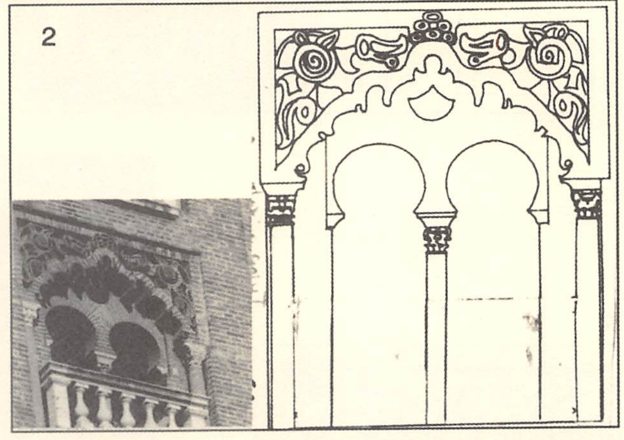


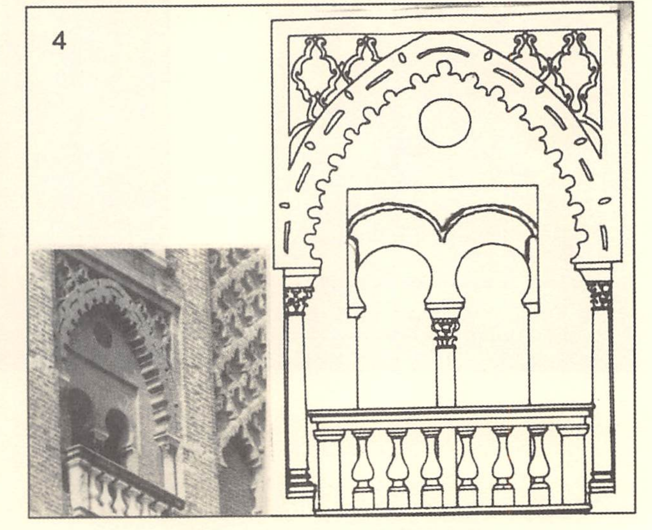
لوحة مجمعة 32:

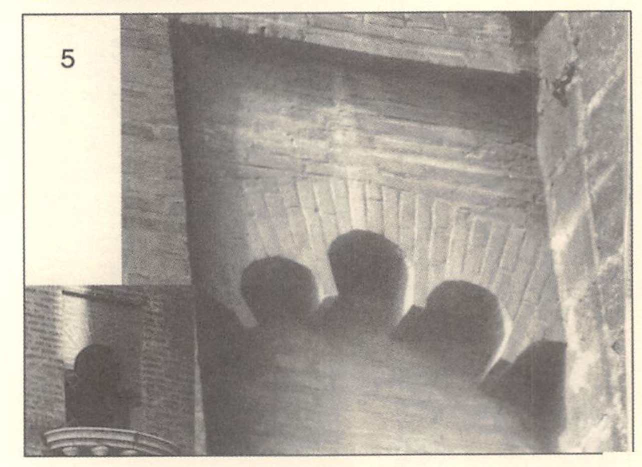
الخيرالدا، الواجهة الشمالية.

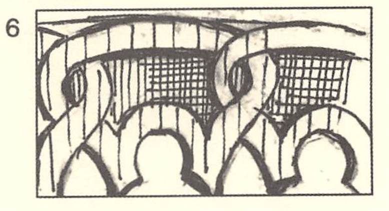




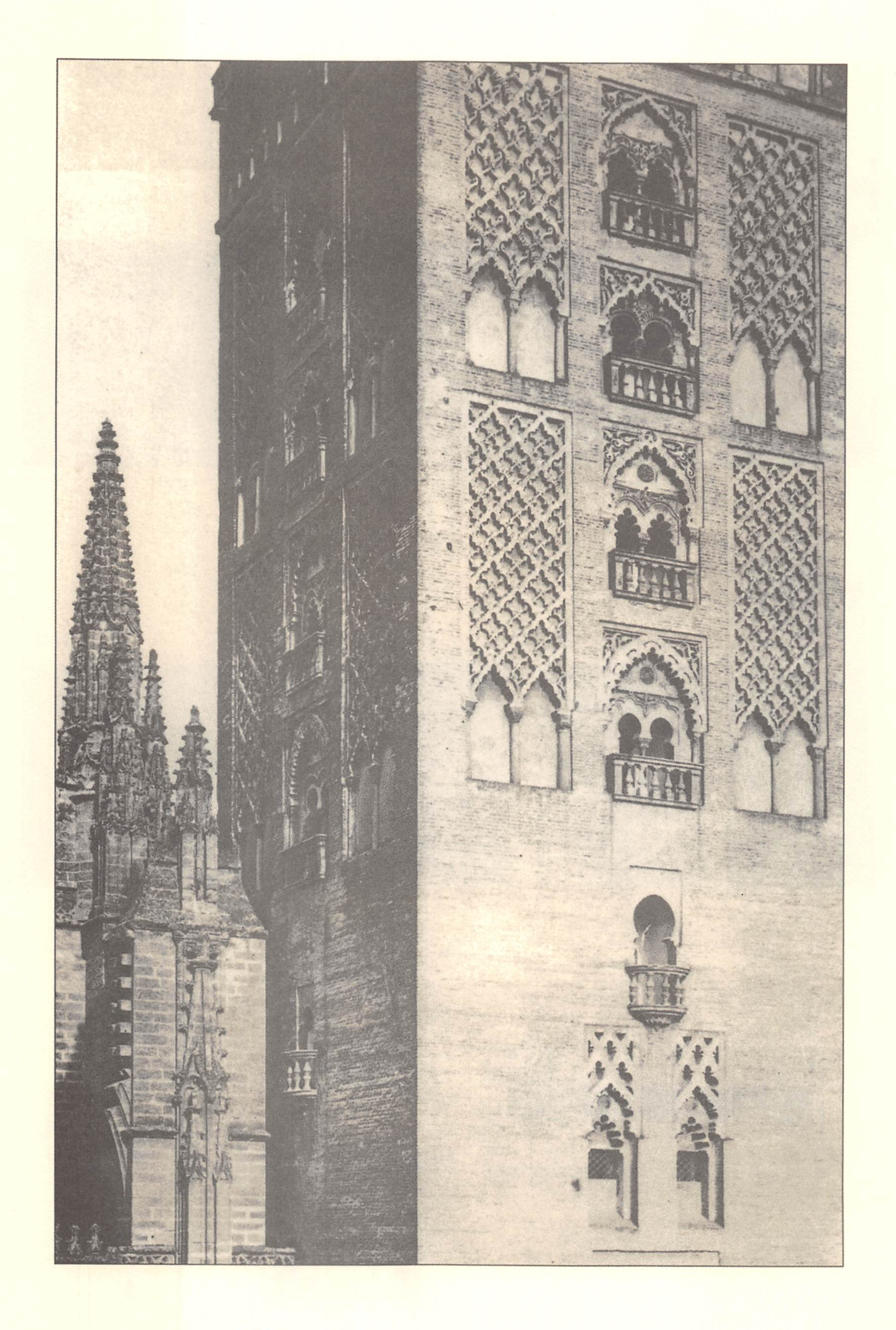




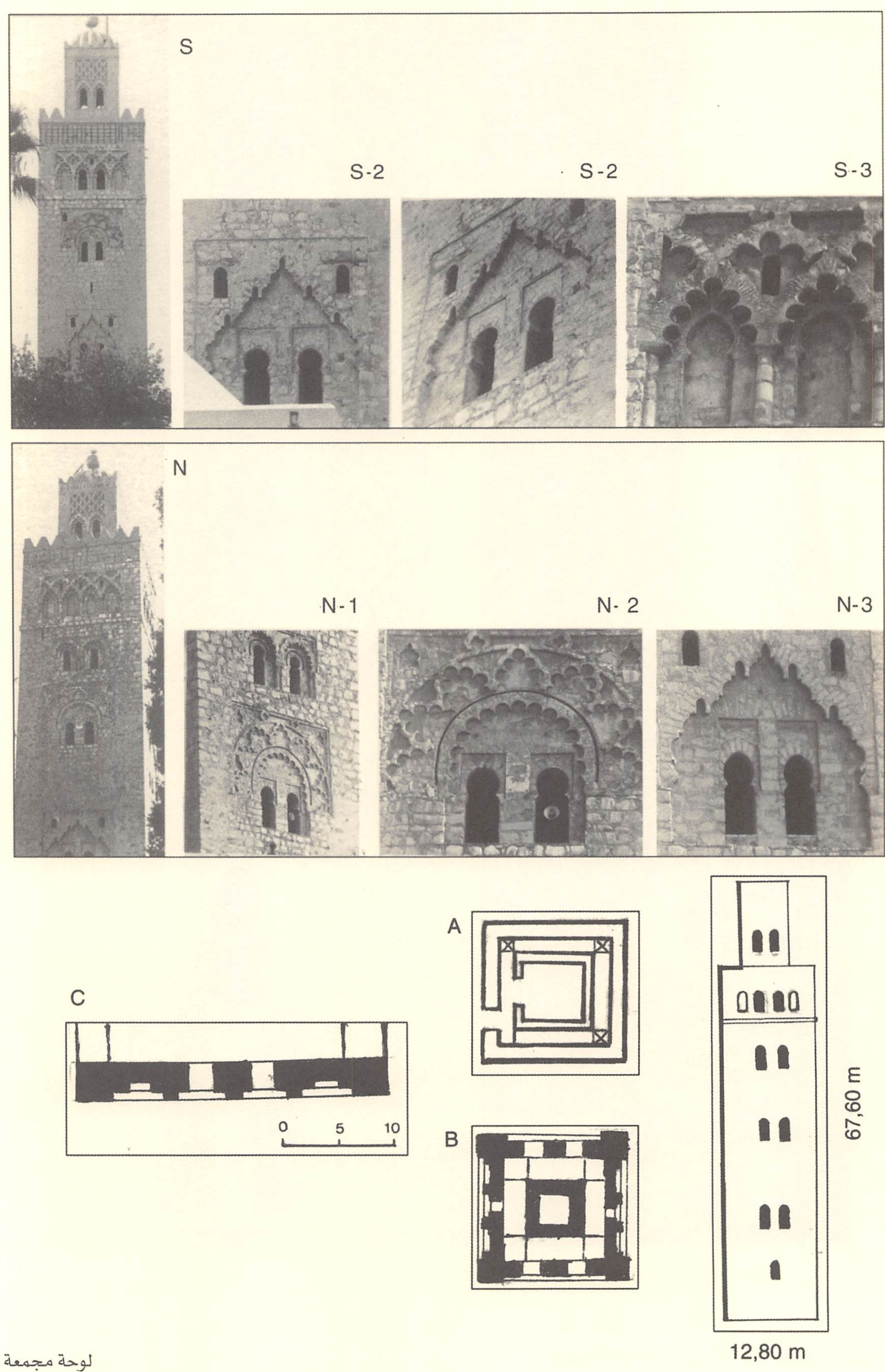




لوحة مجمعة 33:
الخيرالدا، الواجهة الجنوبية.



لوحة مجمعة 33-1:
الواجهة الشرقية للخيرالدا، مع زخارف جصية في النوافذ المزدوجة (صورة قبل عام 1885م).



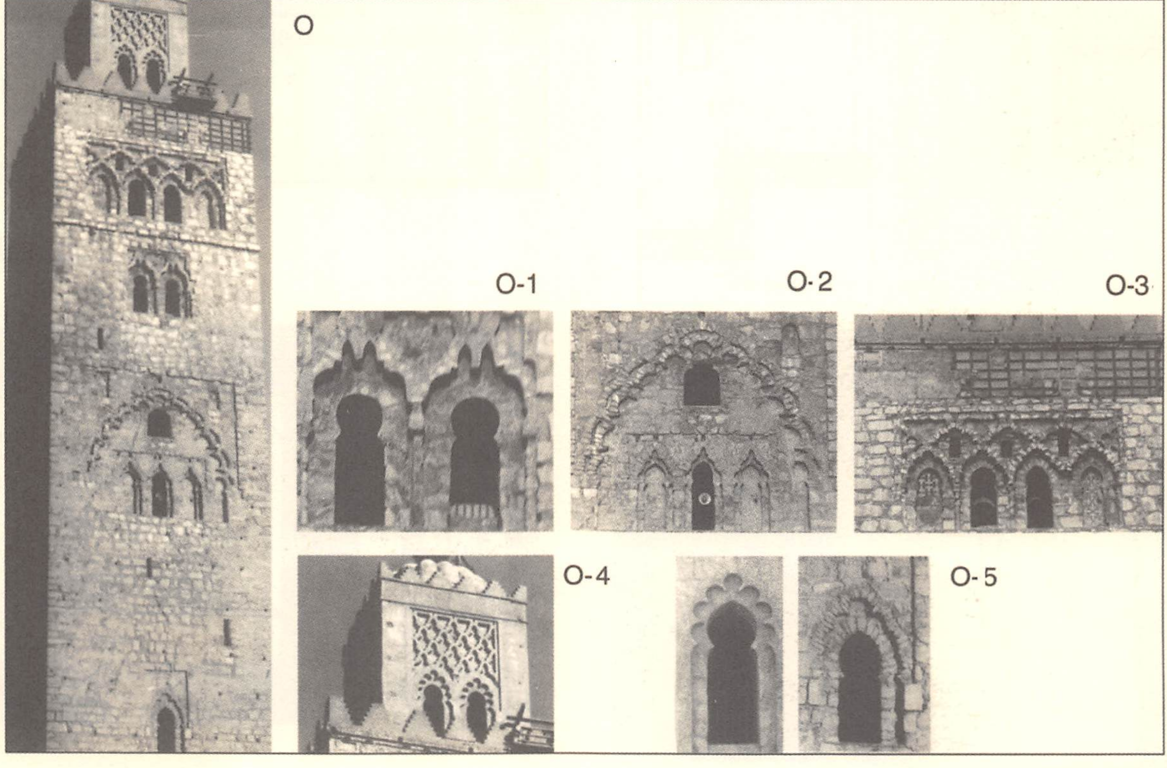
لوحة مجمعة 34:

مئذنة مسجد الكتبية.

E

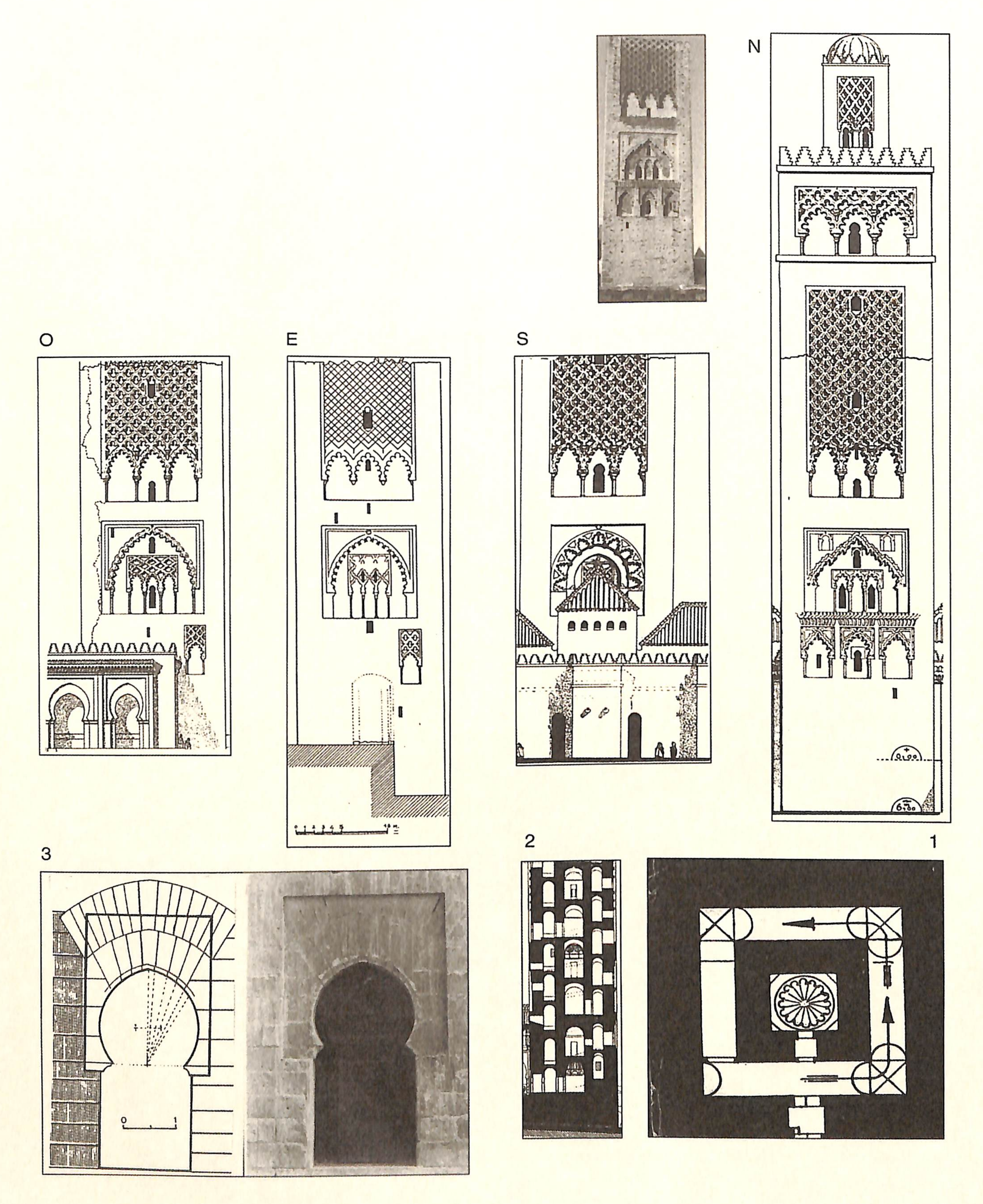
E -1

E -2



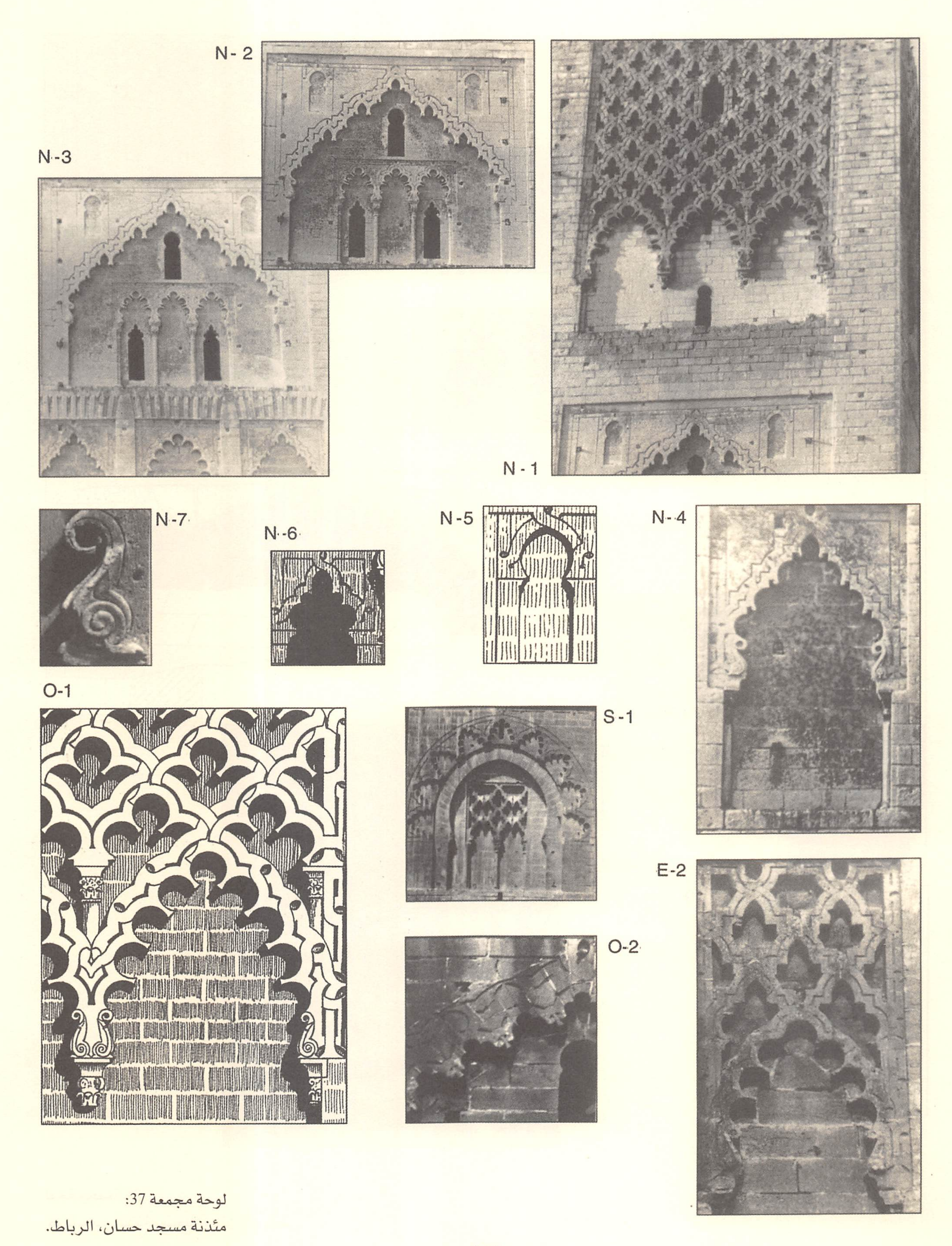
لوحة مجمعة 35:

مئذنة مسجد الكتبية.



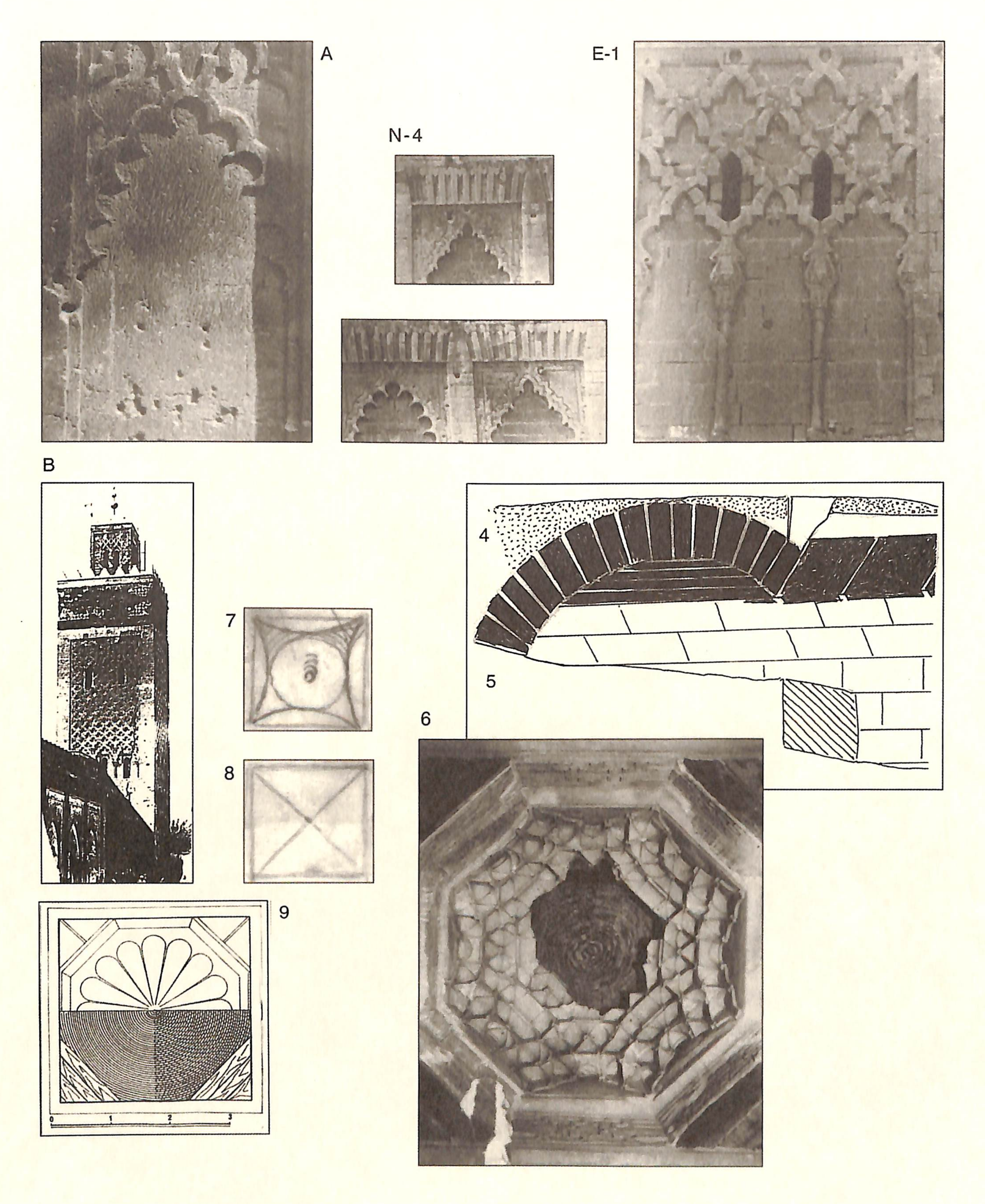
لوحة مجمعة 36:

مئذنة مسجد حسان، الرباط.



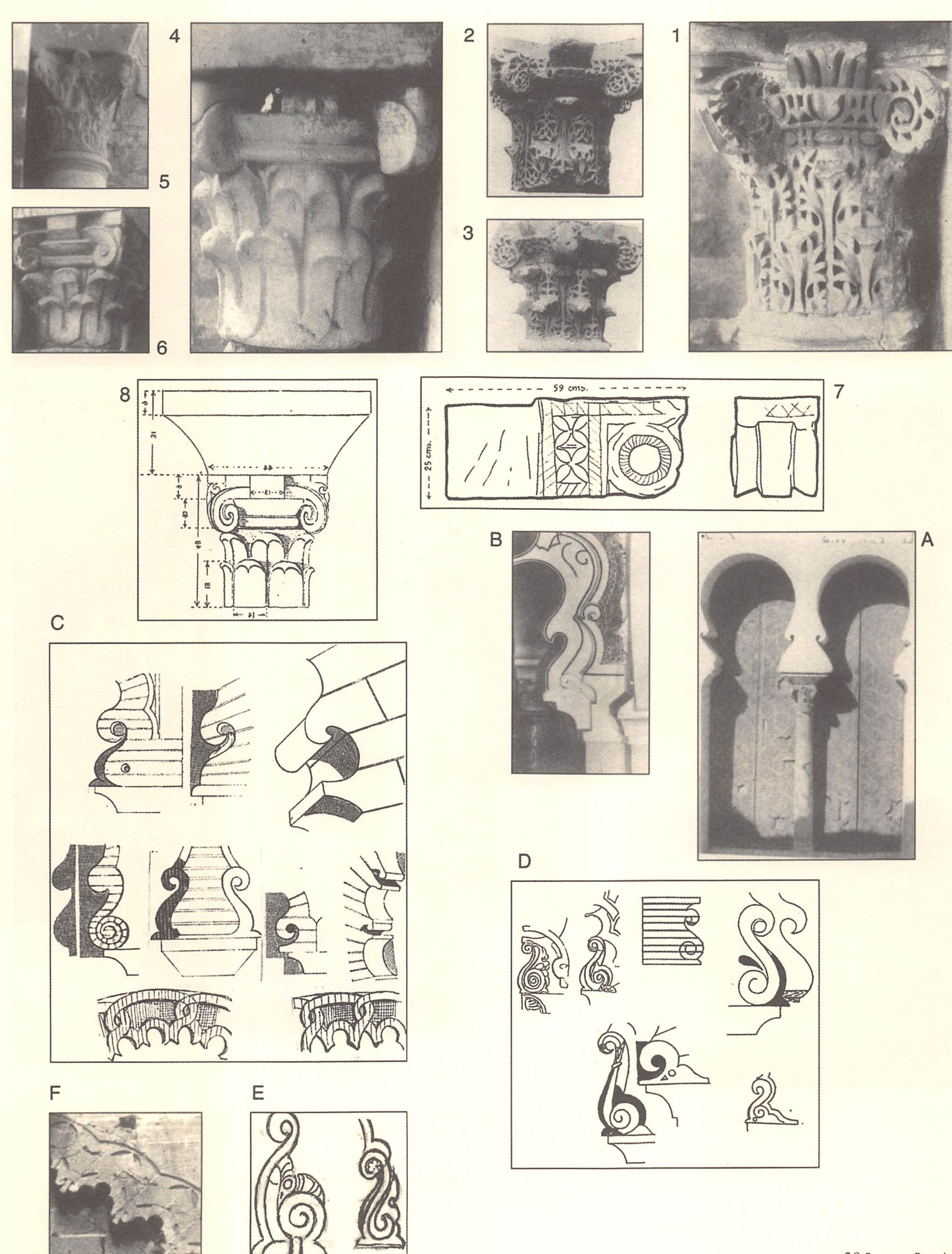
لوحة مجمعة 37:

مئذنة مسجد حسان، الرباط.



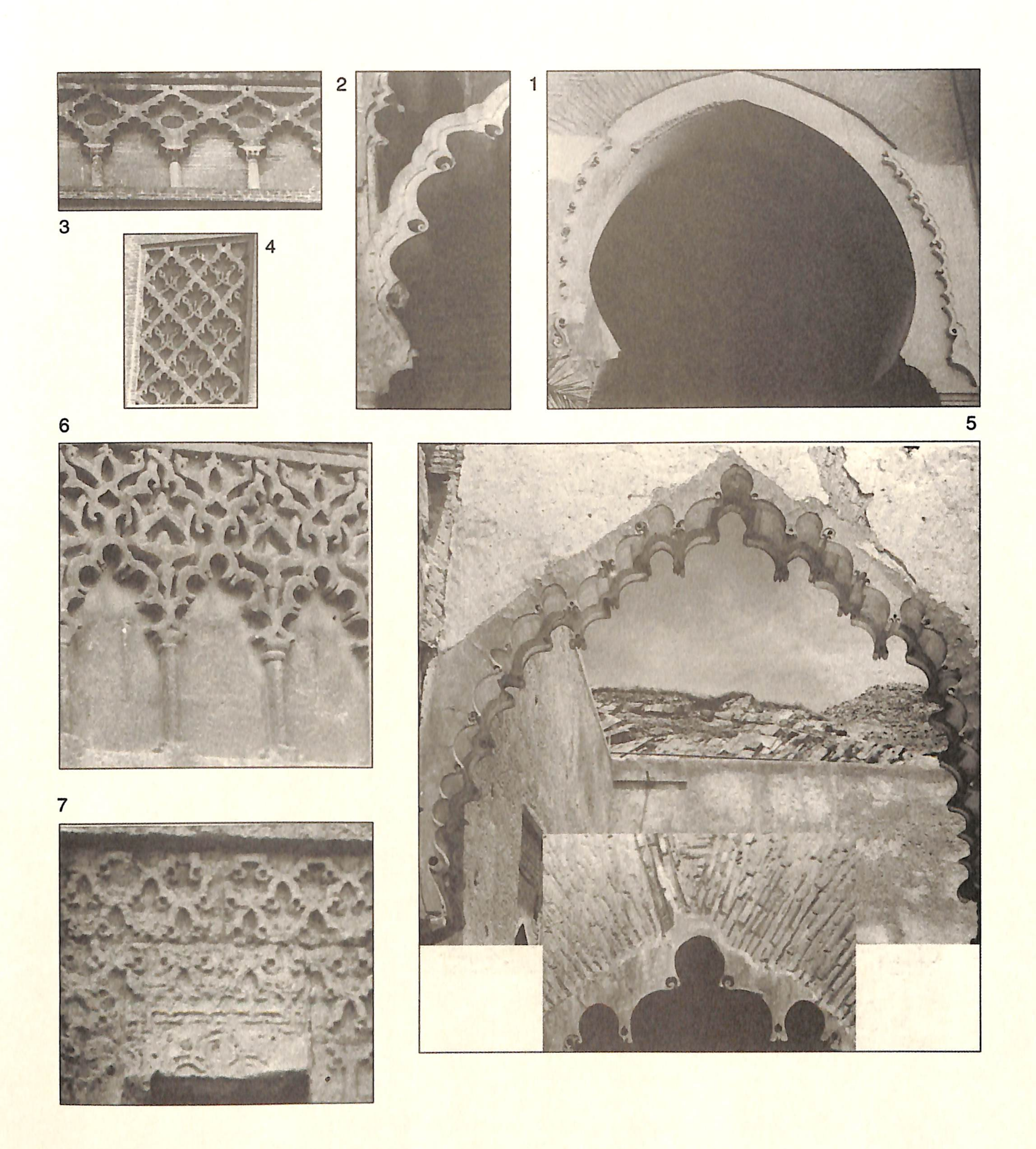
لوحة مجمعة 38:

جوانب من مئذنة مسجد حسان بالرباط.



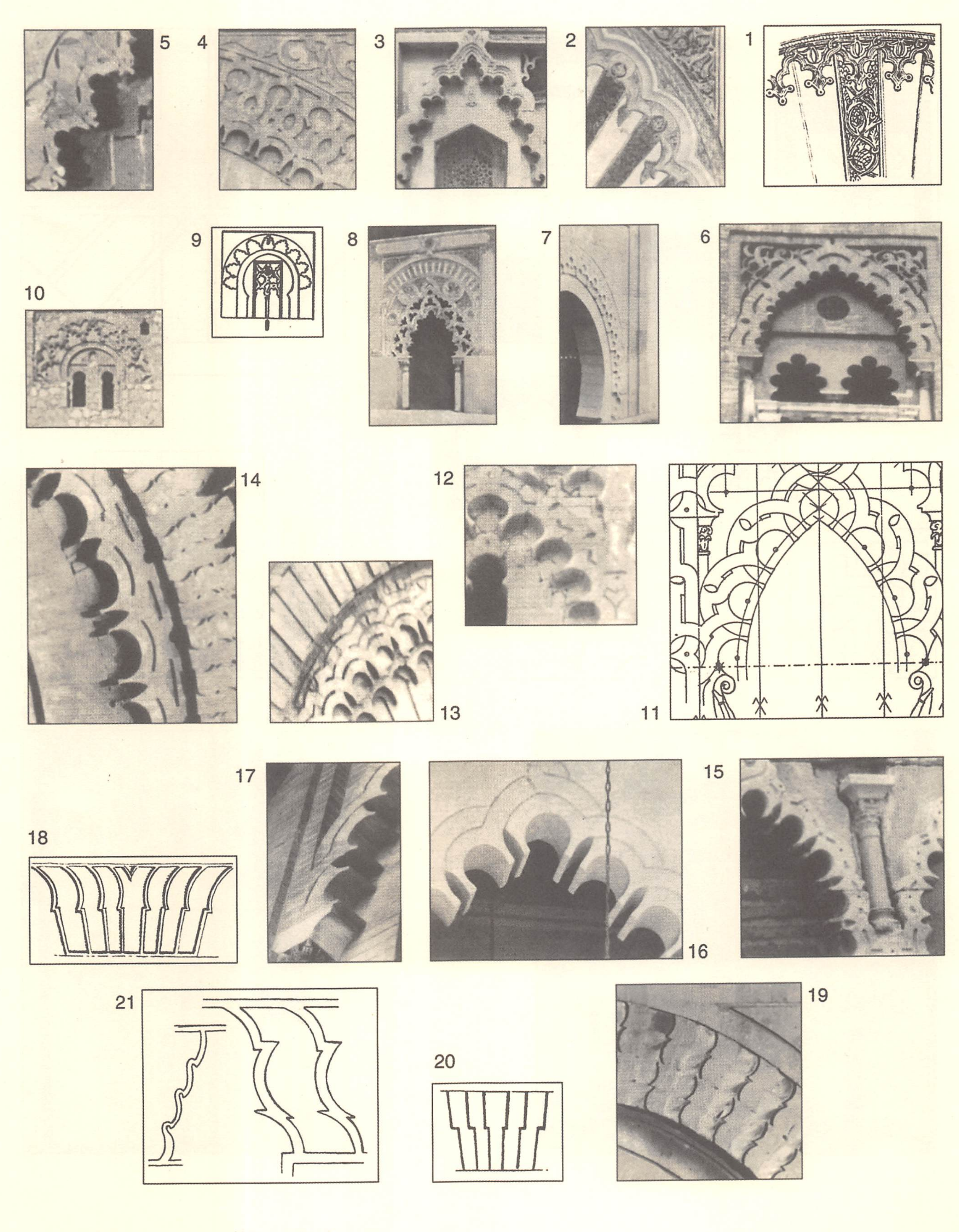
لوحة مجمعة 39:

العقد ذو التجعيدات في العمارة الموحدية والمدجنة.



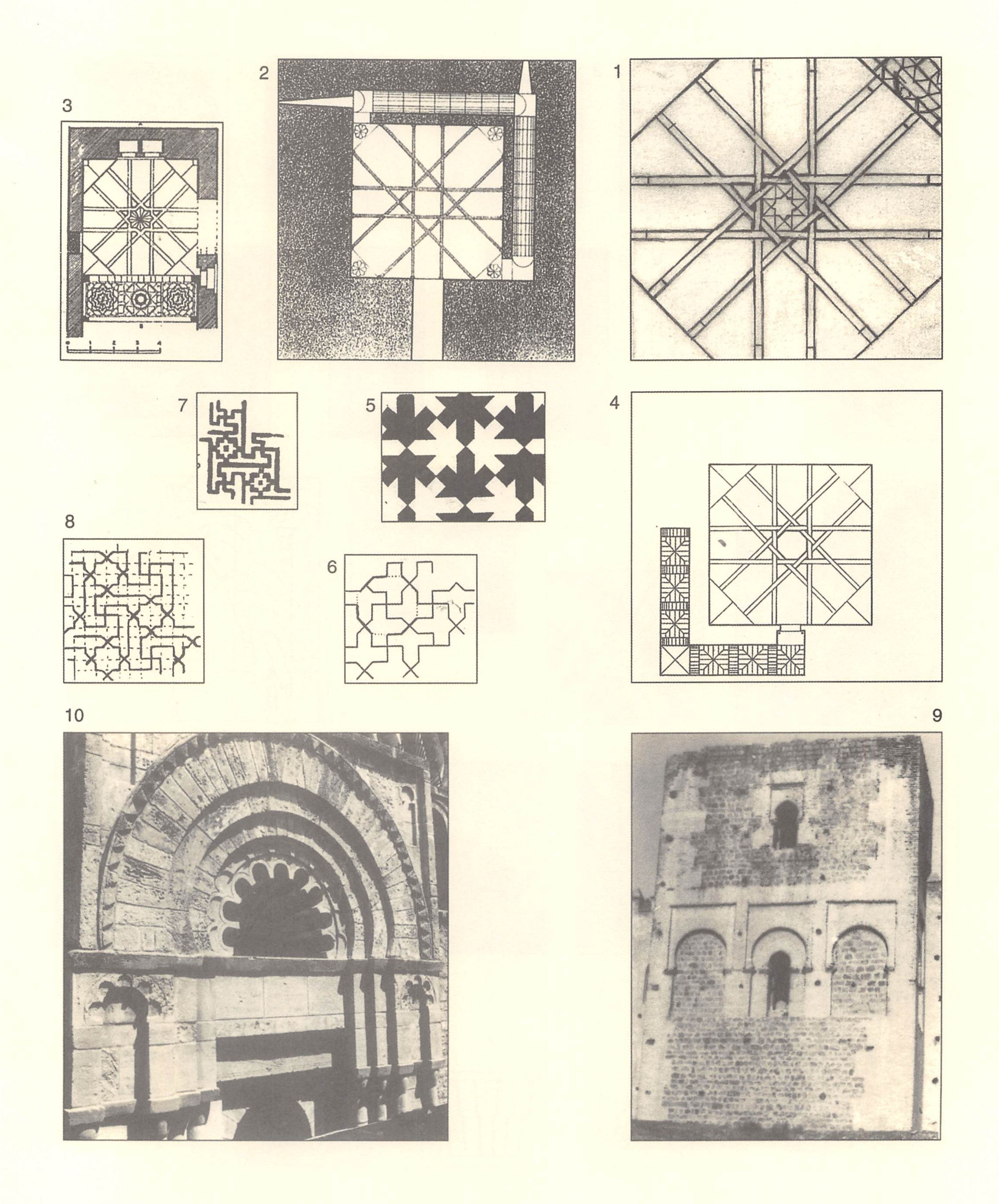
لوحة مجمعة 40:

عقود مختلفة في العمارة المرابطية والموحدية.



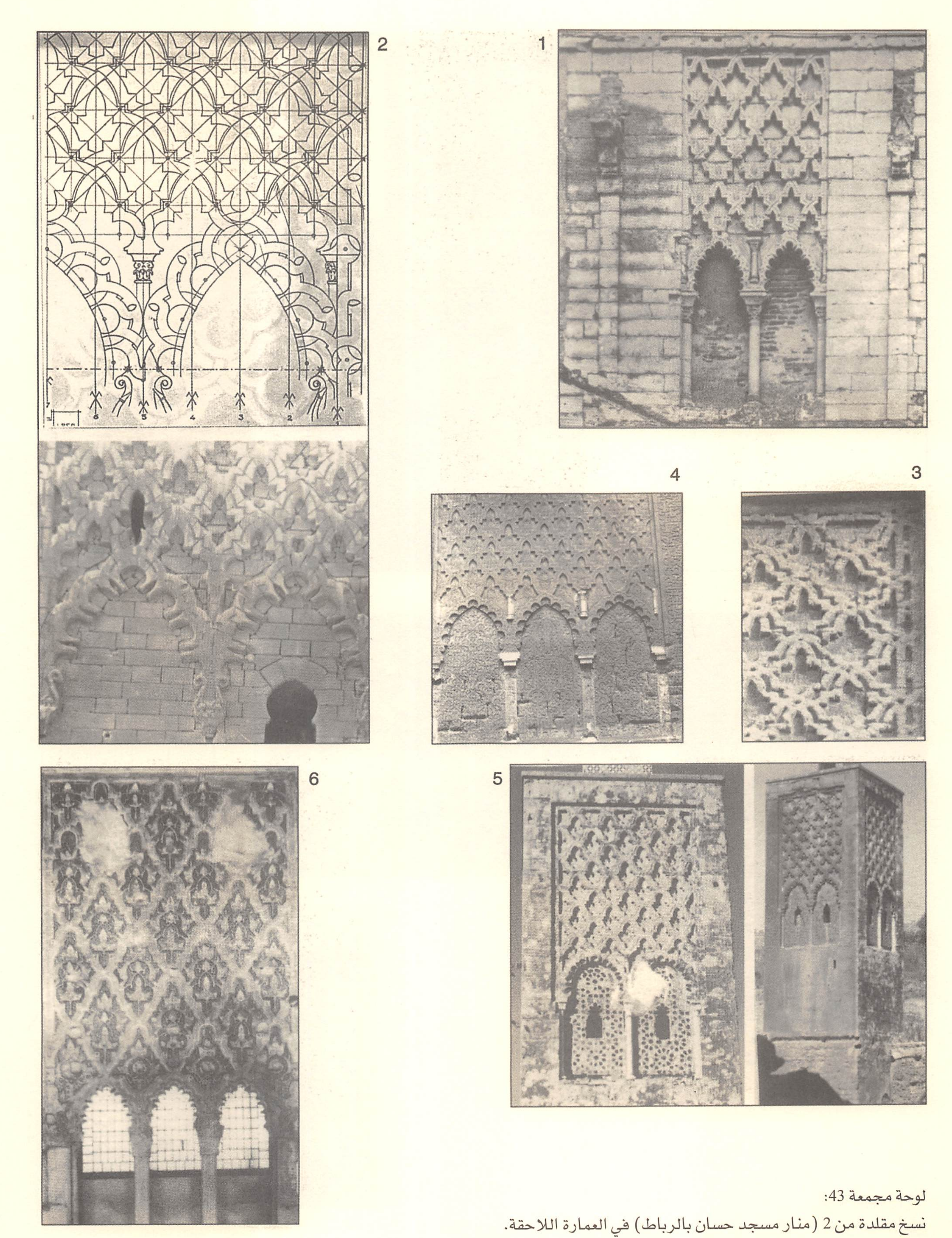
لوحة مجمعة 41:

عقود مختلفة في العمارة المرابطية والموحدية.

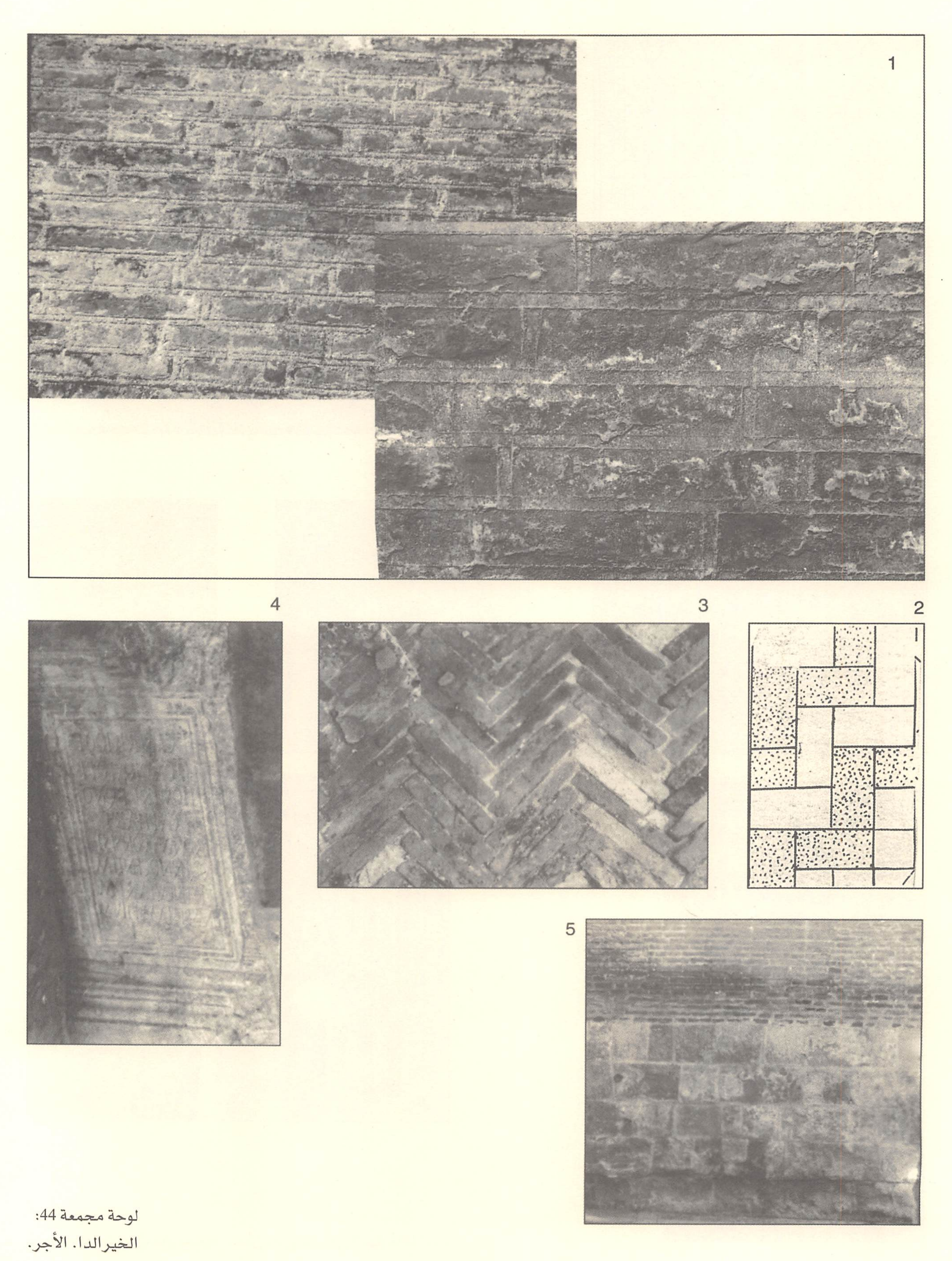


لوحة مجمعة 42:

جوانب مختلفة بنيوية من أصول موحدية، 9: مئذنة مسجد تنمال.



لوحة مجمعة 43:
نسخ مقلدة من 2 (منار مسجد حسان بالرباط) في العمارة اللاحقة.

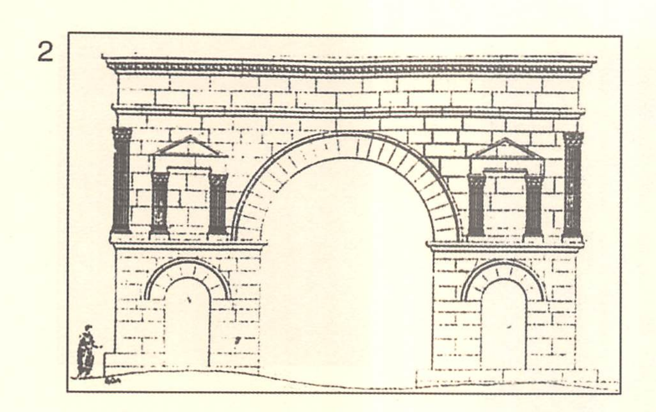


لوحة مجمعة 44:
الخيرالدا. الأجر.

1



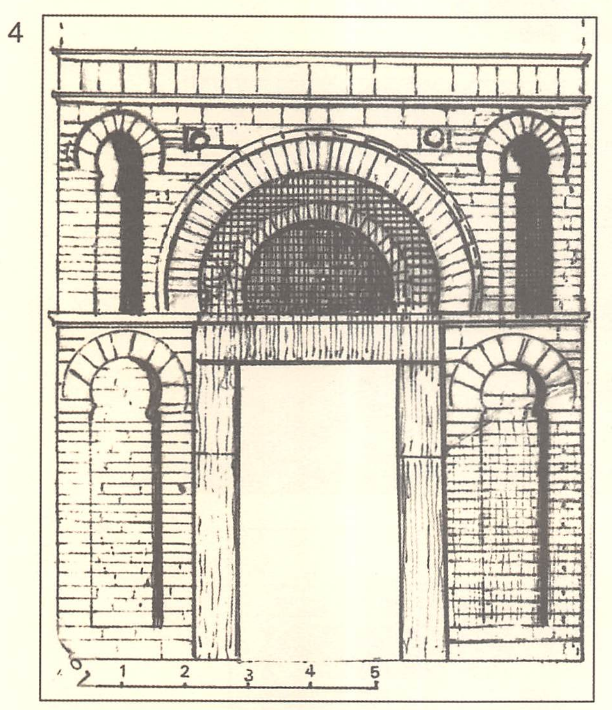
2



3



4

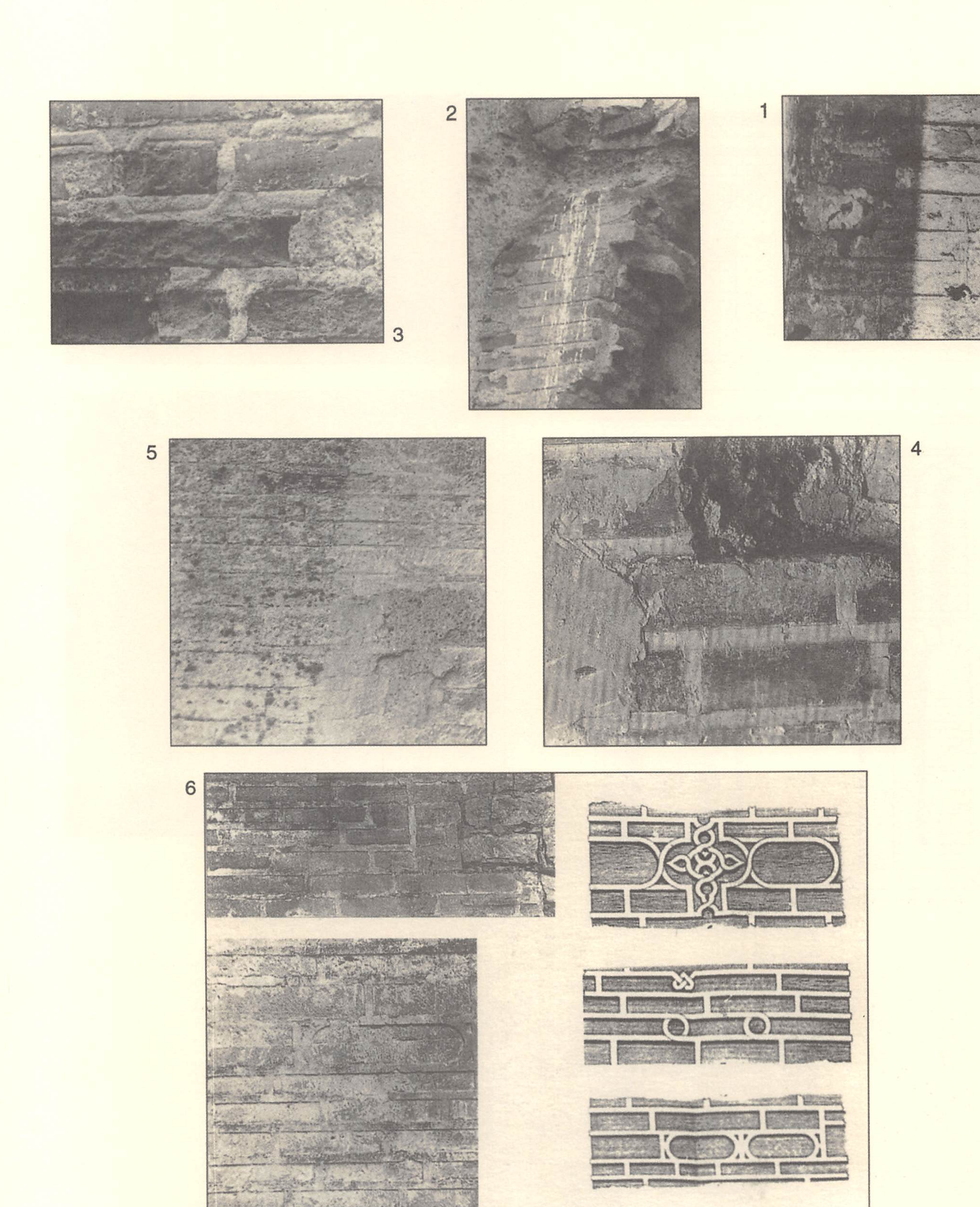


5

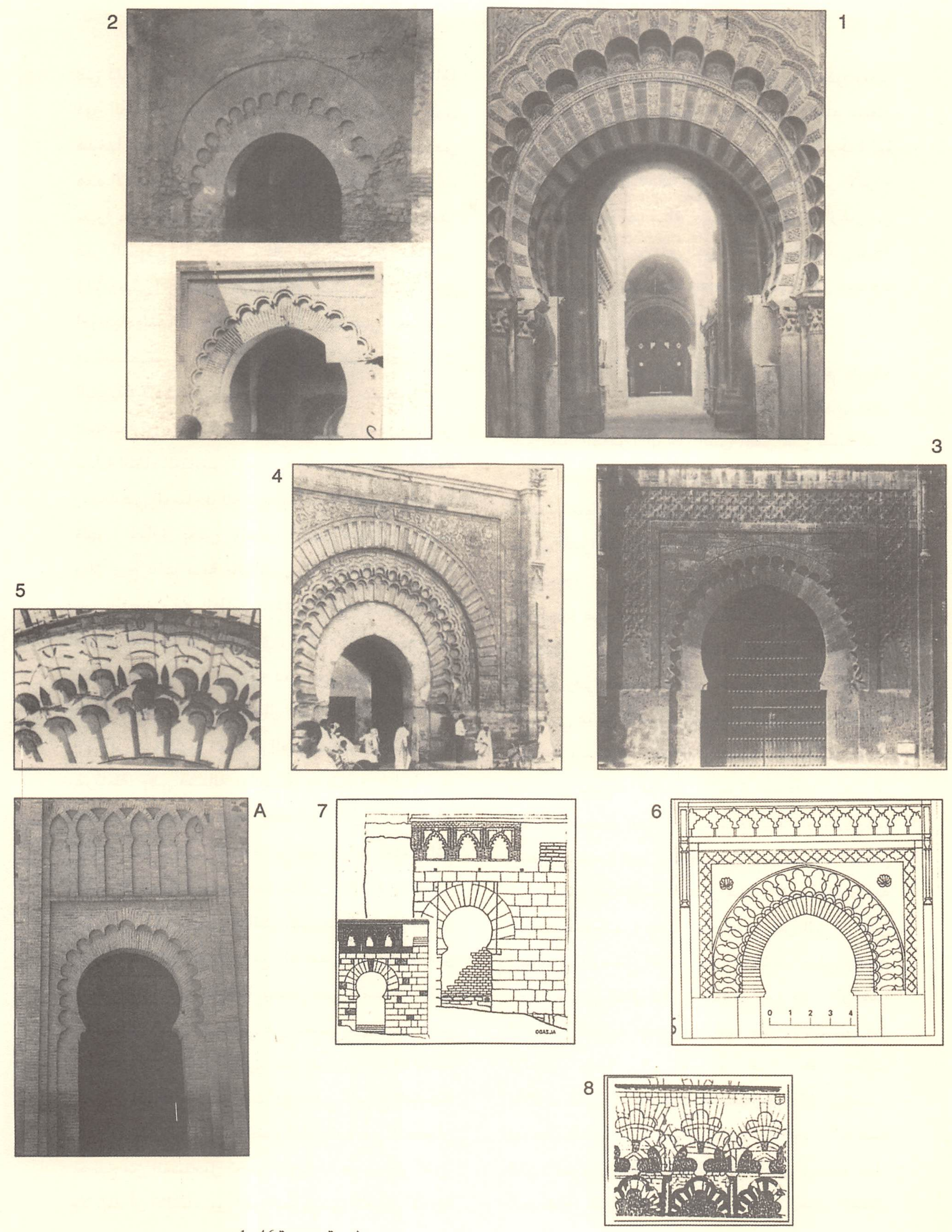


لوحة مجمعة 45:

الخيرالدا. الأجر.



لوحة مجمعة 46:
وضع قوالب الأجر مع رسوم في العمارة الموحدية.



لوحة مجمعة 46-1:
أبواب موحدية بمراكش والرباط (من 1 إلى 6).

في ذلك الفن المرابطي، يتم إزالته أو تجديده، أما دور العبادة المسيحية والعبرية فكانت ملعونة وجرى هدمها استجابة لرغبة المنصور، ولم يترك مكان في هذه الإمبراطورية إلا وأقيمت فيه المساجد والمنارات سيراً على فتوى «المؤمن» (1163م)، وسيراً في هذا على النموذج الذي فرضه علي بن يوسف بن تاشفين (الإدريسي)، ونفذه فريق من الفنيين قدموا من إفريقيا وإسبانيا وكانوا يضمون مهندسين معماريين ومتخصّصين ونجّارين وحرفيين في الصناعات اليدوية وخبراء في البناء (ابن سعيد)، وقد تناول هذا الموضوع تورس بالباس بتميزه المعهود، وأسفر هذا عن عملية انتقاء العناصر الزخرفية بالنسبة لأماكن محددة ومهمة في المساجد الجديدة، وكذا ضخامة مقاييسها ظهور عمارة يمكن وصفها بأنها مستبدة وباردة وبلا روح ذات صلة بالماضي، لكن النتائج مستمرة عبر الزمن رغم الطابع المؤقت الذي جرت محاولة وضعها فيه؛ فالفن الموحّدي والاتجاه الذي خرج منه، «الموحّدية»، الذي يتّسم بأنه دم جديد جرى ضخّه فيه على المستوى المحلي وطوال القرن الثالث عشر، قد أدى إلى دعم ظهور الملامح الفنية لعصر بني نصر في غرناطة، وفي قشتالة وطليطلة، ومعنى هذا أننا نرى فناً «عربياً جديداً» ملمحه المعماري الأول هو استخدام الآجرّ ومعه الجصّ إضافة إلى الجماليات العامة التي عليها المعابد اليهودية؛ كما ساعد اتخاذ فن الجصّ المدجّن، خلال القرن الثالث عشر، للعناصر الزخرفية الموحّدية التي تشابكت مع العناصر المرابطية على استمراريتها في طليطلة بمعزل عن المساندة التي جاءت من الفن الغرناطي في عصر بنى نصر والتي شاعت خلال القرن التالي. نجد إذن أن زخرفة نوافذ المآذن الموحّدية وشكلها ساعدت في الأبراج المدجَّنة كافة لدرجة أنه إذا لم نضع الخيرالدا في الحسبان يصبح من المستحيل تحديد هوية ما هو مدجّن كفن، ولا شك أن الالتقاء بين الفن العربي ذي الأصول الأموية والفن الموحّدي، في طليطلة، والواضح في العقود يعتبر المحرك الذي دفع بالفن المدجّن إلى الأمام وجعله مستمراً طوال فترة من الزمن، فإشبيلية المدجَّنة لها الخيرالدا وكذا نوافذها التي جرى تقليدها في الأبراج التي شيدت بعد عام 1248م، وهنا نجد أن أرغن من دون الخيرالدا أو من دون الفن الأندلسي الموحّدي بوجه عام تصبح لا شيء وتبقى رهينة العثور على مساجد محلية لم يعثر عليها حتى ذلك الحين.

نحن إذن أمام إمبراطورية واحدة وأمام طريقة واحدة لتفسير الدين وهذا هو الحصاد الذي توفر لدى عبد المؤمن، الرجل الذي أطلق على نفسه لقب خليفة، ثم ازداد ذلك الحصاد على يد ابنه أبو يعقوب عندما استولى على الإمبراطورية الإسبانية التي كانت في يد المرابطين، عام 1172م، وكان هو العاهل الذي وضع حجر أساس المسجد الجامع بإشبيلية، ثم انتهى العمل فيه في عصر الخليفة الثالث أبو يوسف يعقوب المنصور، الرجل الراعي لبناء المسجد الكبير في الرباط وفي قصبة مراكش، إذ يلاحظ أن المسجد الأول من هذين الأخيرين هو أكبر المساجد الإسلامية مساحة باستثناء المسجد الجامع بالسامرّاء، وبعد وفاة ابن تومرت، مؤسس الأسرة الموحّدية، نجد أن كلاً من مسجد تنمال ومسجد الكتبية بمراكش وكذا مسجد القصبة فيها ومسجد الرباط والمسجد الجامع في إشبيلية قد أصبحت تشكل مسار الرحلة المعمارية الدينية للموحّدين؛ وهنا يشير هـ. تراس إلى أن الفن الموحّدي الرسمي القائم على التقشف أصبح واضح الملامح من خلال هذه النماذج، ومع هذا فإن هذا الأسلوب الجديد يبدو أنه لم يحظ بالانتشار في الأندلس، وهنا نذكر الخيرالدا كمثال، فقد حظيت بالإثراء الفني، أمام مصلّى أسونثيون في لاس أويلجاس ببرغش الذي يعتبر لسان حال المساجد الأندلسية التي زالت من الوجود. ويضيف هـ. تراس أن هذه الآثار الموحّدية، في قمة ازدهارها، أخذت رحيق الجمال



الأندلسي والقوة الأفريقية، وبناء على هذا نجد أمامنا خلاصة ثرية ومتناغمة ثمرة إرادة السلاطين الأفارقة والألمعيات الإسبانية الخاضعة لهم.

ويشير تورس بالباس حديثه بالإشارة إلى أن التجديد الرئيسي الذي طرأ على المساجد خلال القرن الثاني عشر، مقارنة بالمساجد السابقة، يتمثل في إضافة الأعمدة الحجرية أو الرخامية الفاصلة بين الأروقة وحلول أكتاف مشيدة محلها من الآجرّ، وكان مخطط هذه الوحدات الجديدة متنوعاً، ثم يأتي بعد ذلك العقد الحدوي الحاد، وفي الرواق الموازي للصدر أو القبلة نجد العقود التي تتسم بأنها جديدة أو أكثر ثراء وهي العقود المفصّصة والمتعددة الخطوط وذات الستائر (انظر الفصل الأول، لوحة مجمعة 17-5). ويوضح الباحث المذكور أن الموحّدين لم يُدخلوا تعديلات جوهرية على بنية المساجد التي أقاموها مقارنة بالمساجد السابقة، غير أنه إضافة إلى زيادة مساحة المساجد يلاحظ أن المساجد الأولى تتسم بالانتظام والترتيب الكامل، فقد كانت البلاطة المركزية والبلاطات الطرفية هي الأوسع بالمقارنة بالأروقة الأخرى، ويرتسم حرف T بين الرواق الرئيسي والرواق الموازي لحائط القبلة، وهذا من السمات البارزة في هذه المساجد؛ ثم يحدثنا تورس بالباس بعد ذلك عن القباب التي تقع عن يمين المحراب ويساره، في الرواق الموازي لحائط القبلة، وكانت القباب من المقربصات مصحوبة بالنوافذ (انظر الفصل الأول، لوحات مجمعة: 17-5، 17-7). وبالنسبة لصحون المساجد نجد تعددها وهي موزعة بطريقة طريفة في كل من مسجد حسان بالرباط ومسجد القصبة بمراكش، وهذا يوضح العناية الفنية وروح التجديد في العمارة الموحّدية، أما بالنسبة للتقشف الذي ورد ذكره عند هـ. تراس، نجد تورس بالباس يصر على أن ذلك ثمرة فكر ديني معين عند الموحّدين جرى فرضه على المساجد الأفريقية في تضاد واضح مع ما كانت عليه المساجد خلال المرحلة السابقة. يحول اختفاء حرم المسجد الجامع في إشبيلية دون معرفة ما إذا كان هذا الاتجاه التقشفي قد لحق بالموحّدين في أراضي الأندلس، وهنا نشير إلى وجود بوادر تدل على أن المسجد الجامع الإشبيلي الذي أقيم بعد منتصف القرن من هذا التاريخ الذي شيدت فيه المساجد الأفريقية في كل من تنمال ومراكش كان يضم الكثير من العناصر الزخرفية التي تتواءم مع ميول هذه المدينة التي تتسم بالمرح. هذه هي السمات العامة للمساجد الموحّدية في الشمال الأفريقي والتي ينضم إليها المسجد الجامع بإشبيلية الذي جرت دراسته في أكثر من موضع في هذا الكتاب. هذه الصور البانورامية الرائعة التي قدمها لنا كل من هـ. تراس وتورس بالباس تستحق منا أن نوليها العناية والرعاية وأن نزيد من أفقها وأن نراجعها أو نعصرنها في ما يتعلق بالمسجد الإشبيلي وكذلك المساجد الأفريقية بالتبعية. ومن أحدث الدراسات الجادة للخيرالدا نجد تلك التي قام بها ألفونسو خيمنث وأنطونيو ألماجرو، وهي دراسة كانت وستظل ذات نفع كبير، غير أن العلاقة والدراسة المباشرة لكل من الخيرالدا والمآذن المغربية تساعد، وسوف تساعد على فتح مغاليق جديدة. هناك أمر مختلف ألا وهو المتعلق بالطريقة المستخدمة في عرض المسجد، إذ بالإضافة إلى العرض باللوحات الذي يتّسم بالحد الأقصى من الدقة يستلزم عملية فهرسة الأجزاء المختلفة له في تواؤم وتعايش مع أجزاء ومكونات المساجد الأفريقية التي شهدت من جديد، على أيامنا هذه، قيام الآثاري الألماني إيورت بغية تحسين مقاييس الرسم الخاصة بالمخططات والارتفاعات السابقة، ومع ذلك لا يجب تجنبها أو تفاديها نظراً لما تقدمه من معلومات وفيرة ذات طابع مختلف.

وختاماً لذلك، وخوفاً من إمكانية الصمت، في هذا الكتاب، عن جانب مهم يتعلق بالتقشف الموحّدي وهو غيبة السنجة أو السنجات الزخرفية في العقود الحدوية نعود إليه وهو الاختراع الأموي القرطبي العظيم، وبداية



ظهوره في المسجد الجامع في مدينة الزهراء، إذ نشعر بالمفاجأة لاختفائها في دور العبادة الأفريقية خلال القرن الثاني عشر، ومعنى هذا أن آخر عقد محراب فيه سنجات مزخرفة هو الخاص بالمسجد الجامع المرابطي في تلمسان؛ وبعد هذا الصمت الموحّدي عاد للظهور في محاريب المساجد خلال القرن الثالث عشر والقرن اللاحق عليه إذ نلاحظ استمرار الإسهامات الرائعة في هذا للموروث الإسباني الذي كان سائداً خلال القرن الحادي عشر وبداية القرن الثاني عشر. نشير سريعاً إلى أن اللون الأبيض داخل المساجد كانت له الصدارة بناء على توجّه الموحّدين، وكان له نجاح كبير في دور العبادة المدجَّنة والإشبيلية والطليطلية بما في ذلك المعابد اليهودية، مثل معبد سانتا ماريا لابلانكا دي طليطلة. ربما كان شيوع الجصّ بلونه الأبيض تعبيراً عن مفهوم لاهوتي يرتبط بالمباني التي شيدت بالآجرّ، تلك المادة التي شيدت بها الخيرالدا من دون أية إضافات لطبقات من الجصّ وكأن هذا تعبير قاصر عن مساواة المبنى لنظرائه من المآذن الحجرية في كل من مراكش والرباط، وربما كان ذلك تعبيراً، من خلال الحجر ومن نظيره من الآجرّ، عن صمود وقوة الإمبراطورية الجديدة واتخاذ قرطبة نبراساً في هذا المقام. وكان تورس بالباس يشك في أن منفذ مبنى الخيرالدا ربما تردد في ترك الآجرّ مكشوفاً على الحالة التي نراه عليها، وهي نظرية تبدو حقيقية في الطابق الثاني لبرج الذهب، حيث الشكل الظاهري عبارة عن آجر ذي لون أصفر مدهون فوق طبقة رقيقة من الجصّ مع وجود طبقة من المونة من اللون الأبيض. في هذا السياق تحدثت في بحث لي، منذ زمن، عن أن برج الذهب كان يطلق عليه هذا الاسم بسبب الشكل الظاهري للكتل الحجرية، المتخيلة، ذات اللون الأصفر، مثلها في هذا مثل الآجرّ المرسوم، في الطابق الثاني، وكانت هذه الطبقة الحجرية المتخيلة تخفي وراءها خرسانة الطابق الأول؛ وبمقولة أخرى فإن برج الذهب كان ذا لون أصفر، وكانت أشعة الشمس تتولى تقديم الصورة التقليدية المذهّبة. وبالنسبة لمنارة مسجد الكتبية المشيدة من الدبش فقد كان لها طريقة بناء ظاهرية؛ وهنا نجد من الصعب أن نتصور الخيرالدا وهي ذات جدران بيضاء أو صفراء، وأقصى شيء في هذا المقام يمكن تخيلها وقد أعيد دهان خلفية الوحدات الزخرفية، وكذلك بنية النوافذ المزدوجة. هنا أقول إن إحدى السمات الطريفة للمئذنة الإشبيلية تتمثل في ترك بنية وضع الآجرّ المقطوع مكشوفة (لوحة مجمعة 26: 4)؛ حقاً، نلاحظ اليوم عملية دعم للمونة ذات اللون الأبيض، ونلاحظ أيضاً أن بعض العقود، وهي حاملة وخاصة تلك التي نجدها في النوافذ السفلى كمزاغل، فيها الآجرّ مصقول مثل العقود في الطابق الثاني لبرج الذهب (لوحة مجمعة 29: 8، 9) ونراه أيضاً في بعض نوافذ برج سان ماركوس المدجّن، وفي الواجهة الداخلية لباب النبيذ في الحمراء (ق 13). على أية حال فإن الابتكار الخاص بإبراز الآجرّ المرئي من الخارج والعناية به، والذي تؤكده منارة مسجد القباب الأربع، نفذ وطبق بشكل خاص في الكنائس وأبراج الكنائس المدجَّنة في طليطلة، وأدى إلى أن استمرار نموذج الواجهات الخاصة بمسجد الباب المردوم، من الآجرّ، في المدينة وباقي أنحاء الأصقاع التابعة لها. نجد كذلك أن الفن المدجّن الإشبيلي والأرغني، في تواز مع المساجد المغربية ومآذنها، خلال ما بعد القرن الثالث عشر، قد وجد في الآجرّ ضالته المنشودة، ففي أرغن نجد أن الجدران، من الداخل، في الكنائس، مكسّوة بغطاء ظاهري من الآجرّ، ولا شك أن هذا تأثير إشبيلي، وهنا نجد الخيرالدا المثال والمرجعية، فليس هناك أي برج إسباني يتجاوزها في الارتفاع، بما في ذلك البرج الجديد في سرقسطة، الذي زال من الوجود، حيث لم يتجاوز ارتفاعه 55م. الخيرالدا تستوعب المآذن الكبرى في إفريقية، حتى ست مآذن، بما في ذلك مئذنة مسجد القيروان. أما مئذنة مسجد

الكتبية فتستوعب تسع مآذن من مآذن مساجد الأحياء، إضافة إلى أن مئذنة مسجد حسان، كاملة، بالرباط تستوعب أربع عشرة مئذنة (انظر لوحة مجمعة 44 في الفصل الأول). ونلقي بنظرة إلى المشرق حيث نجد أن أعلى ارتفاع للمئذنة هناك يتراوح بين 50 و 72م.

من الملاحق التي أدرجها هنا اللوحة المجمعة 46-1 كتأكيد للعلاقة القائمة بين العمارة الموحّدية والأموية في قرطبة والتي نراها بوضوح في المساجد الجامعة التي درسناها، وأقصد هنا ترحال بعض العناصر المعمارية، ضمن العمارة الحربية أو الحضرية، مثل باب حجري ذي عقد حدوي يتوّجه عقد متعدد الفصوص، وكل له سنجاته. من حيث الأصول نجد الرقم 1 يشير إلى باب مصلّى بيابثيوسا أو قبة الخلافة الكائنة عند بداية الرواق الرئيسي في المسجد الجامع بقرطبة، توسعة الحكم الثاني؛ ثم نجد بعد ذلك أبواب مسجد الكتبية (لوحة 11: 6) وكذا الأبواب الرئيسية كافة في أسوار الرباط ومراكش حيث نجد أنها صدى للأولى، سواء كان ذلك بالآجرّ أو الحجر ولو أن هذه المادة الأخيرة هي العنصر المسيطر (لوحة مجمعة 46-1): 2: باب خميس، مراكش، من الآجرّ، 3: الواجهة الداخلية لباب الروضة، الرباط، من الحجارة؛ 4، 5: الواجهة الخارجية لباب أغناو في قصبة مراكش، من الحجارة؛ 6: الواجهة الداخلية لباب قصبة عدية بالرباط، من الحجر، وهو يضم قطاعاً علوياً فيه عقود زخرفية تقليداً للقطاع نفسه الذي نجده أعلى الطابق الأول في المآذن، وإن لم يكن فهو في واجهات المحاريب في المساجد الموحّدية (تورس بالباس). هنا أُبرِز باب «الثور» في سور لبلة، (ق12) (7)، حيث يوجد ذلك القطاع فوق العقد الحدوي للمدخل. وفي نهاية المطاف نجد الشكل A، من الكنيسة المدجَّنة سانتياجو دل أرّابال بطليطلة (ق 13)؛ كما أُدخل هنا هذه الواجهة، التي رأيناها في الفصل الثالث، إذ هو محط جدل ونقاش، فمن جانب يمكن أن تكون صدى لواجهة لأحد المساجد المحلية استلهمت الباب القرطبي، (1) في اللوحة التي بين أيدينا، ومعنى هذا أنها واجهة ذات أصول أموية؛ ومن جانب آخر يمكن أن تنسب للأبواب الموحّدية المذكورة واضعين في الحسبان أن الواجهة الطليطلية تضم في جوانبها أعمدة مشيدة بارزة على جانبي عقد المدخل، وهذا تأثير موحّدي لا تخطئه العين؛ أضف إلى ذلك أن طليطلة تضم، كما رأينا، عدة عقود ذات نمطية موحّدية في أبراجها المدجَّنة. وختامًا لذلك نجد القطعة التي تحمل الرقم (5) وهي لباب أغناو في مراكش، حيث هناك ترقيق واضح في السنجات والمسننات ذات الفصوص في الأعلى، تظهره طبقة المونة الكائنة بين القطع المختلفة، وربما يرتبط هذا النمط مع ما نجده في الشكل (8)، مصلّى بيّابثيوسا بقرطبة طبقاً لرسم جومث مورينو؛ هذا النوع من الترقيق نجده أيضاً في العقود والمعينات الخاصة بمنار مسجد حسان بالرباط. وبالنسبة للأبواب الحجرية التي رآها تورس بالباس على أنها أقواس النصر، إذ كانت تستخدم في خروج الجيوش التي ترحل في مهام قتالية وعودتها وهي الجيوش التي كانت تعسكر في «الرباط»، قبل الذهاب للجهاد في أراضي الأندلس؛ هذه الأبواب المزخرفة هي الوجه الآخر للتقشف الزخرفي الذي كان سائداً في المساجد، حيث نجد وفرة من العبارات الدينية أو الآيات القرآنية المكتوبة بالخط الكوفي، وجرى اتخاذ بعض تلك العبارات من تلك المألوفة في المحاريب. إذن نجد أن هذه الأبواب والمآذن تعتبر استثناء في دائرة التقشف التي عليها المسجد من الداخل، وربما كانت صدى للبذخ الزخرفي الذي قد نجده في قصور الموحّدين التي زالت للأسف من الوجود؛ وهذا، على الأقل، هو ما نستخلصه من العمارة المدنية أو الملكية اللاحقة على العصر الموحّدي، طوال القرن الثالث عشر، في كل من غرناطة وشرق الأندلس. لا يوجد هناك ما يشير إلى أن التقشف الزخرفي للمساجد قد انسحب على العمارة المدنية للموحّدين، وهناك احتمال



كبير في أن تكون هذه العمارة قد حددت معالم طريق جيد جاءت على أجنحة الجصّ الذي جرى إثراؤه فجأة في الفترة السابقة على عصر بني نصر، خلال النصف الأول من القرن الثالث عشر. نعود مرة أخرى إلى الأبواب الحجرية في كل من الرباط ومراكش، وما يهمنا في هذا المقام هو إبراز بعض المفردات ضمن النقوش الكتابية وهي «الجنة» طبقاً لما ورد في القرآن الكريم؛ فهذه الأبواب يطلق عليها «باب الجنة»، وقال عنها تورس بالباس إنها أقواس النصر، وهناك بعض الباحثين اليوم الذين استندوا إلى لفظة «الجنة» وأشاروا إلى أن الأبواب ترمز إلى «جنات عدن» بدرجاتها وحدائقها، وهنا أعتقد أن صوراً مثل هذه ليست إلا أعواد بخور أو مدائح أو مفاهيم دينية أخرى تستخدم للإعلاء من شأن أعمال ذات جمالية رفيعة اتخذت مرجعية لها أقواس النصر عامة أو أقواس المسجد الجامع بقرطبة أو على شاكلة الباب المؤدي إلى مسجد المهدية (فيما يتعلق بالزخرفة الموحّدية بعامة ارجع إلى الخلاصة التي أوردناها في اللوحات المجمعة 20، 25، 28، الفصل السابع من كتابنا: «**العمارة الإسلامية في الأندلس: عمارة القصور**»، وكذلك إلى النقوش الكتابية في الفصل التابع من الكتاب نفسه).

في إطار التقشف الموحّدي المتعلق بالمساجد نلاحظ، بشكل تدريجي، بعض الشطحات التي تدل على الاستمرارية أو الرجوع إلى التوجه المرابطي الثري، وهذا ما أوردته في اللوحة المجمعة 46-2: 1: تاج من الجصّ، تقليد للتيجان الحجرية، (ق10،11)، في مسجد الكتبية، الذي نجد فيه، بشكل استثنائي، نقشاً كتابياً في الحلية المعمارية المحدبة equino مثلما هو الحال في تاج عمود في الجعفرية، غير أن أغلب تيجان الأعمدة في هذا المسجد تظل عارية من أي زخرف، 2، 3، 5، 6 رغم أنها ذات جمالية تشكيلية رائعة، انتقلت إلى التيجان خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر وتركزت أساساً في غرناطة. ينسب تاج العمود الذي يحمل الرقم 4 على قصبة عدية بالرباط، من الحجر، وهو يستلهم تيجاناً أخرى من منار مسجد حسان بالرباط. يتم الحفر فى تيجان الأعمدة الشديدة الصقل من خلال خطوط غائرة (من 7 على 11 و 14، 11 من المسجد التونسي توزور). نجد أيضاً أن السعفة رقم 12 هي من السعفات المميزة وقد ظهرت في قرطبة، كما أنها بارزة بوضوح وكأنها منبثقة من زخرفة أكثر تعقيداً، وفي هذا المقام نجد الموضوع رقم 13 وهو الخاص بعقد المحراب في مسجد توزور، حيث يلاحظ أنه كثير العناصر الزخرفية بشكل نرى فيه الأسلوب «المتكامل» الذي عليه عقد الباب الشمالي في صحن المسجد الجامع في إشبيلية؛ في الإطار نفسه نجد الزخارف الجصّية المتفرقة في مسجد حسان بالرباط، 15، 16، 17، 18، 19، 20 (خ. كاليه): نجد الأكانتوس يرجع إلى أصول من عصر الخلافة وعصر المرابطين، بينما السعفة ذات الطرفين والمدبّبة المصحوبة بالدوائر، منبثقة من الفن المرابطي ولو أنها غير جيدة الإخراج، والشيء نفسه بالنسبة للسعفات أرقام 21، 22، من الجصّ، التي ظهرت في قرطبة. هناك اذن دمج الأكانتوس والسعفات الملساء والتخريم بالحفر، على نمط عقد الباب الشمالي لصحن المسجد الجامع في إشبيلية، وعلى شاكلة زخرفة جصّية في مرسيّة (نابارّو بالاثون). كما تكثر العناصر الخاصة بالنقوش الكتابية الكوفية، ومن الأنماط المهمة رقم 23، من مسجد تنمال، «لا إله إلا الله»، وهناك نقش آخر لاحق في مسجد فينيانا في ألمرية، 26 (ث. بارثلو)؛ ينسب رقم 24 إلى قصبة عدية بالرباط، من الحجر؛ ثم نجد رقم 25 من نجفة من المعدن في مسجد القرويين بفاس جرت صناعتها في عصر الموحّدين، في بداية القرن الثالث عشر، وسوف يكون هذا الشكل أساسياً بالنسبة للزخارف الغرناطية طوال ذلك القرن؛ ومن هذه الأشكال كلها يمكن استخلاص الشكل 28، أي العقد المفصّص الذي تداخل مع لفظ الجلالة «الله»



طبقاً لما نرى في الزخارف الجصّية الأندلسية التي انتقلت إلى مساجد أو أضرحة قاهرية (27) وخصوصاً ضريح الإمام الشافعي (1126م)، إضافة إلى مبان أخرى ترجع إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر (كروزويل). هذه العقود المتضافرة مع النقوش الكتابية سوف تفرض نفسها في صورة شبكة أو وحدة متكاملة على الزخارف الجصّية خلال عصر ما بعد الموحّدين، (ق13،14)، ابتداء من الغرفة الملكية في سانتو دومنجو دي غرناطة. وإيجازاً لما سبق يمكن القول بأن الزخارف الجصّية الموحّدية التي ترجع إلى نهاية القرن الثاني عشر أخذت تبتعد عن مبدأ التقشف الذي رأيناه في تنمال ومسجد الكتبية، وتمثلت بداية هذه الانطلاقة في المسجد الجامع في إشبيلية، ومسجد حسان بالرباط ومسجد توزور بتونس. في الرباط نجد أبواب سور المدينة وهي باب قصبة عدية وباب الروّاح (1184 - 1198م) وباب أغناو بقصبة مراكش (1188م).

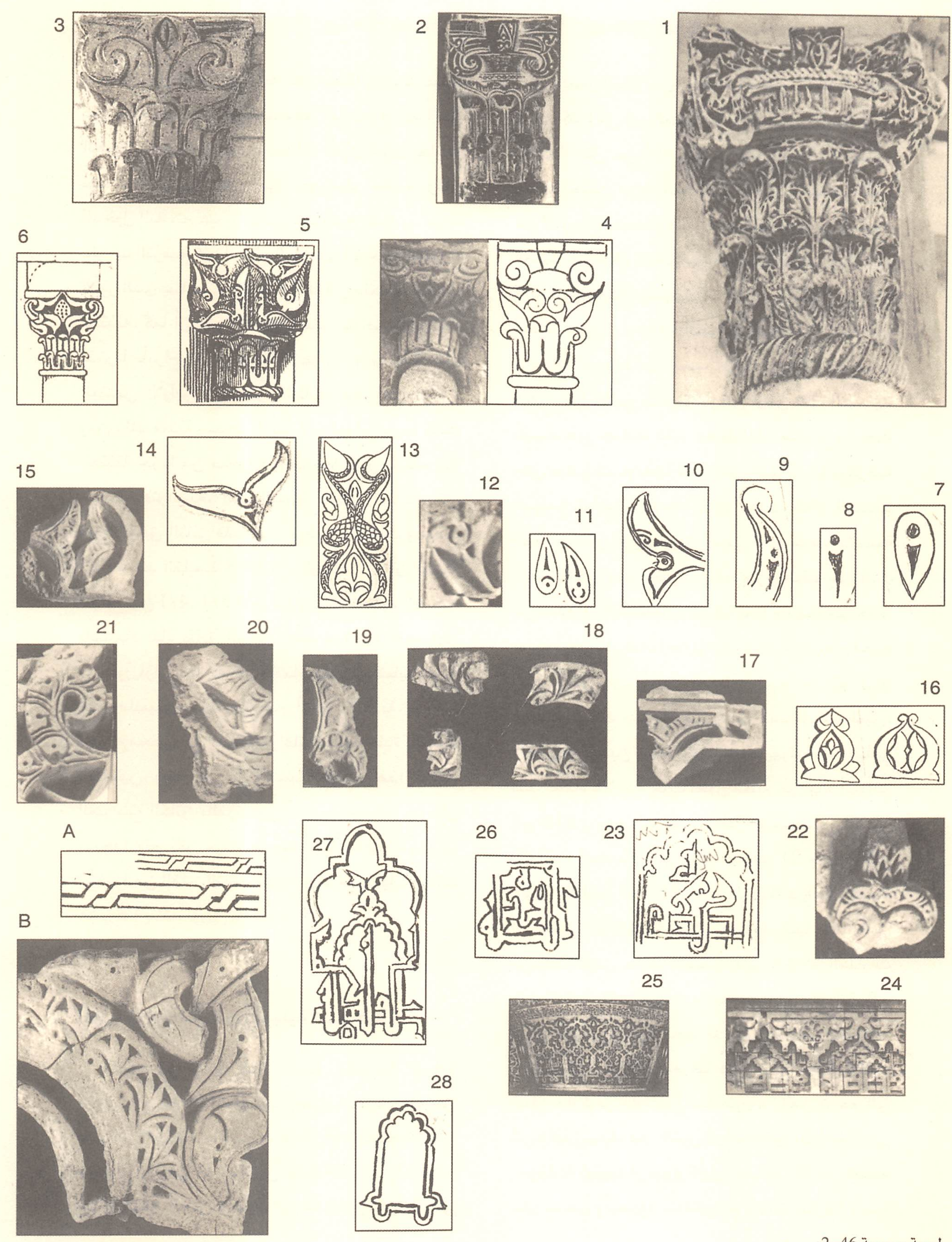
مسجد Cuatrohabitas (السكان الأربعة)

نجد هذا المسجد في قرية بويويّوس Bullulos دي لاميتاثيون، القريبة من إشبيلية (هذا المسمى Cuatrohabitas يعني السكان الأربعة). ولا ندري منذ زمن المسيحيين منذ متى كان يستخدم ككنيسة صغيرة حتى أيامنا هذه (لوحات مجمعة 47، 48، 49)، ويصفه تورس بالباس بأنه مصلّى متواضع مكون من أروقة ثلاثة متصلة ببعضها من خلال عقود خمسة مرتفعة الانحناء بعض الشيء تتكئ على أكتاف مربعة؛ ويبدو أن هذه العقود كانت على شكل حدوي، وقد جرت معالجة المنابت البارزة لتلك العقود في العصر الحديث، ويضيف ذلك الباحث أن اتجاه المبنى غير عادي إذا ما قارنّاه بدور العبادة المسيحية خلال العصور الوسطى، ذلك أن المذبح يقع إلى الشمال وإذا ما كان المبنى مسجداً فإن المحراب يجب أن يقع مكان باب الدخول الحالي، نحو الجنوب، ثم يصف لنا الباحث المذكور البرج على النحو التالي: هو برج مشيّد من الآجرّ له نوافذ ذات عقود توائم مطموسة في واجهات البرج وهي عقود حدوية ومفصّصة تضم تحتها مزاغل مستطيلة. أما المخطط فهو مربع، 3.25م للضلع، و من الداخل نجد السلالم ذات أسقف على شكل قباب نصف أسطوانية متدرجة تحيط بالعمود الذكر المربع والمصمت؛ أعلى البرج يتوج بشريط أفقي وأملس يقع بين اثنتين من الحدائر من الآجرّ، وهو مثال جيد على مئذنة صغيرة ترجع إلى القرن الثاني عشر أو بدايات القرن التالي.

أما بالنسبة لتوجه المبنى المذكور فإنه يذكرنا بكنيسة سان سباستيان بطليطلة التي كانت مسجداً اتجاهه نحو الجنوب، ثم جرى فرض الاتجاه الشمالي عندما تحولت إلى كنيسة، وعندما نتحدث عن دار العبادة كما وصلتنا (لوحة مجمعة 47: 2، 7 ولوحة 49: 1) نجد أنها ذات عقود نصف أسطوانية مع ارتفاع في درجة الميل بدلاً من العقد اليدوي الحاد للمساجد الموحّدية، بمعنى أنه لو كان العقد الحاد موجوداً لما فهمنا عبارة «تكاد المنابت البارز تتلامس»، بمعنى أن يُدْرك جيداً أن العقد الحدوي الكلاسيكي ذا المركز الواحد ليس من العناصر المعتادة في المساجد الموحّدية المعروفة، ومن هنا فإن تورس بالباس يرى عملية إعادة الارتفاع إلى المبنى التي قام بها خوسيه مورينو مناسبة (لوحة مجمعة 47: 8)، وهذا المؤلف هو أيضاً صاحب المخطط A. غير أن العقد غير الشديد الانحناء ليس أمراً استثنائياً في الفن الموحّدي، إذ نراه في أبواب الأسوار الحضرية، (ق12)، في شمال أفريقيا وفي إسبانيا، في قصبة بطليوس، وسور لبلة (دائرة ويلبه)، ورأيناه أيضاً في الباب المردوم وواجهة مسجد الباب المردوم بطليطلة، هذا إذا لم نذكر النوافذ الخاصة بالعمارة الدينية التي نراها بوضوح في واجهات المحاريب خلال القرن الثاني عشر.



عندما نتناول المئذنة (لوحة مجمعة 47: 1، 2، 3، 4، 5)، آخذين في الحسبان أبعاد المسجد الذي لا تزيد مساحته عن 130م² نجد أنها صغيرة، إذ يبلغ طول ضلعها 3.25م وسُمك حوائطها 0.44م وطول ضلع العمود المركزي 0.90م وعرض السلّم 0.75م، وللسلّم قباب صغيرة متدرجة نصف أسطوانية، من دون قباب صغيرة في الوسط، أي في بسطة السلّم مثلما هو الحال في منار المسجد الكبير في القيروان، مع وجود نماذج بين هذه وتلك مثل مئذنة مسجد قصبة شريش، وفي غرناطة نجد مئذنة سان خوان ومئذنة مسجد أرشيث بملقة، وهذه المئذنة للمسجد الأخير، ومعها مئذنة سالارس، كانتا بمثابة مآذن مثل مئذنة شريش التي ترجع إلى نهاية القرن الثاني عشر أو بداية الثالث عشر. أما بالنسبة لتدرج القباب (6) فإننا نجد أمامنا سابقة هي مئذنة المنارة الأموية القرطبية لسانتا كلارا؛ وكان السلّم يؤدي مركز الطابق الذي يوجد على السطح مثلما هو الحال في الخيرالدا، لكن برج مسجد Cuatrohabitas (أو السكان الأربعة) يصل إلينا دون طابق المؤذن الذي ربما لم يكن قد شُيد على الإطلاق، الأمر الذي يمكن ربطه بمنار رباط تيط بالمغرب، إضافة إلى مثال آخر في البلد المحاور، في Sale. في تِلمسان نجد برجاً منعزلاً زالت قمته (لوحة مجمعة 22: 2 الفصل السادس في هذا الكتاب). تحدثت سلفاً في هذا الموضوع في البند المخصص للمنارات في الفصل الأول من هذا الكتاب، وربما تدخل في هذا مئذنة سان خوسيه والمئذنة المسماة «توربيانا» بغرناطة طبقاً لرسم لهيلان يرجع إلى القرن السابع عشر؛ واستناداً إلى رسم يرجع إلى القرن الثامن عشر، نجد أن المئذنة الصغرى للمسجد المجاورة لصحن ماتشوكا بالحمراء لا تضم الطابق الثاني (لوحة مجمعة 28: 3 من الفصل السادس)؛ نجد أيضاً أن النوافذ ذات العقود التوائم الحدوية الحادة التي تدخل في تبادل مع تلك الأخرى ذات العقود المفصّصة (خمسة فصوص في طوابق متتابعة، ولكل هذه العقود طنفها المشترك، وهو عبارة عن صورة طبق الأصل، مع بعض التحرر، من النوافذ المزدوجة في الخيرالدا، وما بقي لها هو العمود الأوسط، إضافة إلى أنها مطموسة ولها اثنان من المزاغل، في كل نافذة، الأمر الذي يضفي على المئذنة طابعاً يميل أكثر إلى الريفية بدلاً من الطابع الحربي؛ ولما كانت المئذنة صغيرة جرى اتخاذ المزاغل لإدخال الضوء بدلاً من النوافذ المفتوحة في الخيرالدا، غير أن هذه الأخيرة تضم العقد المفصّص ومعه المزغل في النوافذ السفلى، مثلما هو الحال بالنسبة للأبراج المدجَّنة في طليطلة. ومن المستحدثات،الزوايا المشطوفة في المخطط الداخلي مثل الأجباب، وذلك لمزيد من صلابة المبنى، أما من الخارج فلا زالت تُرى الفتحات الخاصة بالسقّالات ما يسهم في إضفاء المزيد من الريفية على المبنى وهي من الداخل فتحات أسطوانية. تتسم الفتحات المذكورة، أو الفجوات، في مسجد Cuatrohabitas (أو السكان الأربعة) بأنها ذات طابع استثنائي في العمارة الإسبانية الإسلامية، وليس الأمر كذلك في الفن المدجّن في كل من طليطلة وأرغن، فالأبراج المدجَّنة الإشبيلية لا توجد فيها هذه الفجوات في الواجهات الخارجية، سيراً في هذا على نموذج الخيرالدا؛ ويلاحظ أن النوافذ في الواجهات فيها بعض الخلل، الذي نجده في نوافذ الخيرالدا وكذلك في المآذن الكبرى مثل الكتبية والرباط، وعلى هذا فإن منارة مسجد Cuatrohabitas (أو السكان الأربعة) لابد أنه كان مبنى وسطاً بين الخيرالدا وبين منارات متواضعة في إشبيلية لا شك أنها كانت تفتقر إلى نوافذ ضخمة. عندما نتحدث عن الجديد نوجّه النظر إلى القطاع الأملس الذي يتوّجه طابق المنار وهو يقع بين شريطين بارزين، ولابد أن هذا كان من الأمور المعتادة في المنارات الثانوية في إقليم الأندلس، ومن أمثلة ذلك ما نراه في أماكن أخرى مثل مئذنة المسجد الرئيسي بقصبة عدية بالرباط وكذا في رباط تيط.



لوحة مجمعة 46-2:

زخرفة موحدية ترجع لعام 1163م وحتى بداية القرن الثالث عشر.

عندما نتأمل الآجرّ نجد أنه أكثر سُمكاً والمونة عبارة عن خط غائر في الوسط، وهذا ما نجده أيضاً في الخيرالدا؛ لهذا السبب، ولسمات أخرى جرى تحليلها نجد أن المبنى يتّسم بالقوة رغم صغر حجمه، وكان الدخول إليه يتم عبر باب ذي عقد شبه حدودي، جرت عليه يد الترميم كثيراً، ويقع الباب في الواجهة الجنوبية الأمر الذي يساعد على جعل القبلة في منطقة المدخل للمئذنة، كما أن وضعها خارج المقر الخاص بالبازليكا يذكّرنا بأبراج أخرى منعزلة، عربية أو مدجّنة أثناء العقدين الأولين من القرن الثالث عشر في تونس، ومن ذلك مئذنة مسجد القصبة، والهواء؛ وربما كانت المئذنة جزءاً من صحن ذي مخطط غير منتظم وله حوائط افتراضية، أما بالنسبة لأبعاد المئذنة، من دون الطابق الثاني فقد قمت برفع المقاسات ووجدت 3.25م عند القاعدة × 14.50م ارتفاعاً، أي أن النسبة تتراوح بين 1/4، 1/5 الأمر الذي يؤكد الفكرة الخاصة باستبعاد بناء طابق المؤذن، ومع هذا يرى المعماري ب. جورّياران داثا أنه كان قائماً، بناء على عملية إعادة تصوره للمبنى، حيث يضع فيه، أي في المئذنة، قبة هي اختراع محض، مع إضافة شرّافات مسننة حادة بالنسبة للطابقين، وبناء على كل ما سبق نقول إن هذا المبنى المتواضع الكائن بالقرب من أبواب إشبيلية، ربما كان مسجداً ولم يكن مبنى مدجّناً، شيّد خلال السنوات الأخيرة من القرن الثاني عشر، وربما مع بدايات الثالث عشر كما يعتقد تورس بالباس.

الموروث الموحّدي في إشبيلية المسيحية:

قدمت في بداية هذا الفصل بانوراما للعمارة الإشبيلية وسلّطت الضوء على الحوار المستمر المتعلق بالنوافذ الخاصة بالمنارات والأبراج المسيحية التي جرى بناؤها في المدينة بين نهاية القرن الثالث عشر وبداية القرن التالي. وأشرت إلى أنه خلال القرن الثاني عشر، بغض النظر عن المسجد الجامع بإشبيلية، كانت هناك كثرة من دور العبادة الإسلامية في الأحياء وأنها كانت لا تقل عن 64 مسجداً، غير أن هذه المساجد أخذت تختفي تدريجياً من الساحة طوال النصف الثاني من القرن الثالث عشر؛ غير أن بعضها قاوم، ولكن لزمن قصير، في شكل كنائس مرتجلة وقد أضيف إليها مذبح (أنجولو إنيجث)، وسرعان ما تحولت مآذنها إلى أبراج أجراس. ووصل أوج هدم المساجد في الزلزال الذي وقع عام 1356م، فقد أدى، بحسب لويث دي أيالا، إلى تدمير الكثير من مباني المدينة، وعلى أرض تلك المساجد أقيمت دور عبادة ذات مخططات جديدة وضخمة وهي مباني تتسم بأنها تتبع الفن القوطي الذي فرضه ألفونسو العاشر، ومع هذا كانت ترفرف ظلال المسجد الجامع، الذي لم يتجاوزه أي مبنى آخر وخاصة بالنسبة لرمزه الأكبر وهو الخيرالدا. استخرج خوليو جونثاليث من «**ديوان الخطط**» لإشبيلية نماذج مهمة مثل هذه: «مسجد في حي سانتا ماريا، ومساجد أخرى في أحياء سان ماركوس وسان بدرو، إضافة إلى زاوية، كما ترك فرناندو الثالث مسجداً في وسط المدينة للمسلمين، وأعطى مسجدَين لليهود ليكونا معابد يهودية، أما الباقي فقد أعطاه للكنيسة حيث تحول الكثير من هذه المباني إلى كنائس، ومع ذلك بقيت بعض المساجد». وبالنسبة للكنائس الجديدة التي يبلغ عددها 21 والتي أطلق عليها الكنائس المدجَّنة، باستثناء الكاتدرائية وكنيسة السلبادور، لم تسجل أطلال مساجد فيها. وقد أزيل من تلك الأولى حائط الصدر، فلم يتبق إلا المنارات ذات العقود، فقد تحولت، مثلما حدث في طليطلة، إلى أبراج أجراس وكانت الخيرالدا في هذا هي النموذج، وجرى تقليد نوافذها حرفياً في أبراج سانتا كتالينا وسان ماركوس وأومنيوم سانكتوروم، وهي ترجع إلى تاريخ ليس سابقاً على القرن الرابع عشر. نقرأ أيضاً في «حوليات» ثونيجا أن بدرو الأول أعاد بناء كل من كنيسة سان ميجل وأومنيوم سانكتوروم وسانتا مارينا وسان

رومان؛ ويرى تورس بالباس أن كنيسة سان رومان قد شيدت أثناء حكم ألفونسو الحادي عشر. كما سبق أن أشرت إلى أن هذه الكنائس كان يُزال منها حائط الصدر وكان يتم تقليد الآجرّ الذي يوجد في الخيرالدا، ولكن بشكل سيء، حتى تكون له الأبعاد والقدرات الزخرفية نفسها، وظل ذلك سائداً في أغلب الأبراج والرفارف الخاصة بالكوابيل modillones ذات البروفيل المتعدد الخطوط والشرافات المسننة الحادة. أما القطاع العلوي الذي يتوج الطابق الأول والمكون من عقود صغيرة فنجده في سان ماركوس فقط؛ وعندما تتحول الخيرالدا إلى مصدر أساسي ودائم للإلهام بالنسبة للأبراج الإشبيلية فإن هذا يدعو إلى التفكير في أن المنارات الصغرى بالمدينة كانت قد زالت من الوجود مع بداية القرن الرابع عشر، وربما جرى استلهام بعضها في الأبراج الجديدة، غير أن هذه الأخيرة، ذات نمطية النوافذ التي تتسم بالتحرر عن الأنماط السابقة، لا تقدم دليلاً على تصور وجود منارات مختلفة عن الخيرالدا. عندما نتأمل بانوراما المدينة مع بداية القرن السادس عشر، من خلال نموذج خشبي لخورخي فرنانديث أعده لحامل الأيقونات في المذبح الكبير بالكاتدرائية (لوحة مجمعة 2: 2)، يمكن لنا أن نميز مئذنتين ليس إلاّ، وهما مكوّنتان من طابقين الأعلى منها أصغر من الأسفل، والنوافذ بالطريقة نفسها ولها عقود مزدوجة متراكبة فى الطابق الأول طبقاً للنمطية التي عليها الخيرالدا ولمنار مسجد Cuatrohabitas (أو السكان الأربعة)، غير أن نموذج الخيرالدا ضعيف للغاية فيما يتعلق بالعناصر الزخرفية؛ وإذا ما كانت هناك بعض دور للعبادة الإسلامية حتى ولو كانت أماكن للرباط، في المشهد الحضري حتى تاريخ متقدم فهذا ليس له أهمية خاصة طبقاً لجومث راموس، هذا إذا ما كان الجزء الثالث من «حوليات» ثونيجا ذا مصداقية: «فحتى زمن بدرو الأول كان هناك الكثير من المساجد على حالها المتواضع الذي كانت عليه منذ البداية». ويقول خيستوسو، استناداً إلى وثائق اطلع عليها ترجع إلى عام 1253م أنه كان هناك مسجد أو رباط غير بعيد عن باب قرمونة حيث شيدت هناك، خلال القرن السادس عشر، كنيسة أطلق عليها سانتا كروث دي جيروزاليم. وحتى نتمكن من العثور على أطلال إسلامية موثوق منها في الكنائس المسيحية، سيراً في هذا على طريق تورس بالباس، علينا أن نلجأ إلى دور العبادة المتواضعة في محافظة إشبيلية مثل البلاطات المركزية لكنيسة حصن ليبريخا، وسان ماتيو دي قرمونة وكنيسة وادي الكنار (لوحة مجمعة 5: 2، 3، 6) وهذه كلها قدمتها على أنها ربما كانت صورة طبق الأصل لمساجد موحّدية، بما في ذلك الأكتاف المستطيلة التي أحياناً ما نراها مثمنة، ودائماً ما نرى الآجرّ هو المادة الدائمة. وبالنسبة لنمطية المباني الإشبيلية نجد انعكاساً لها في اللوحات التي يضمها كتاب «**أناشيد العذراء**» للملك ألفونسو العاشر، حيث نجد الملامح العربية لها وبداية ظهور التوجهات المدجَّنة.

نعود مرة أخرى إلى الأبراج المدجَّنة التي تحمل ملامح الموروث الإسلامي، وهنا يؤكد أنجولو أنيجث أن مخططات الأبراج تضم العمود الأوسط على الشاكلة نفسها (سان ماركوس وسانتا مارينا وسانتا كاتالينا وسان بدرو)، ونرى في بعض هذه الأبراج قباباً صغيرة مشطوفة، ومثمنة، مكونة من نصف أسطوانة مدبّبة ولا شك أنها استلهام للعمارة الإسلامية. نجد أيضاً أن برج سان بدرو، الذي شيد فوق قبة، رغم أن أنجولو إنيجث يعتبره قديماً، إذ نجده أيضاً في برج سانتياجو دي ملقة، وفي هذا المقام نشير الى أن برج سان سباستيان دي رندة يضم في الأسفل غرفة مقبية، ربما كانت مخصصة لاجتماع أفراد من كبار رجال المجتمع وهذا ما تؤكده اليوم بعض الأبراج المنارات في موريتانيا اليوم. هناك أبراج أخرى ذات سلالم حلزونية وربما كانت تتوافق في هذا مع تأثيرات مسيحية، ومع هذا نرى ذلك النموذج في منار مسجد السلبادور الذي شيد في



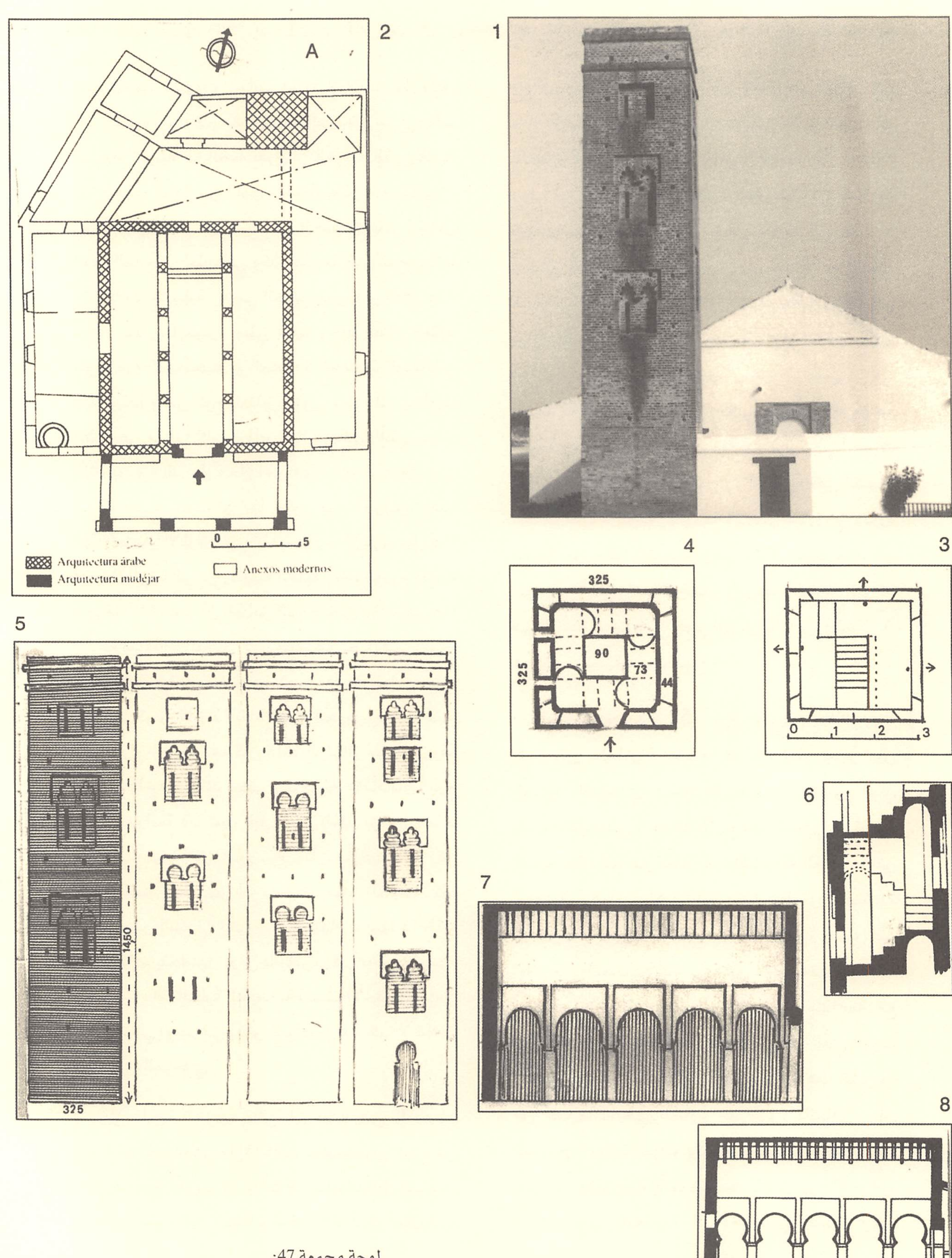
عصر الإمارة. أما المنحدر الصاعد بدلاً من السلالم فلم يجد صدى في إشبيلية اللهم إلا في برج سانتا ماريا دي سان لوكار لامايور، والذي ربما كان مئذنة جرى تحويلها إلى برج أجراس بعد ذلك. من خلال هذه النماذج الأولية نبدأ مراجعة الأبراج الإشبيلية ونوافذها التي تتفق أكثر مع نموذج الخيرالدا أو أنها جاءت من مآذن مساجد الأحياء التي زالت من الوجود، وفي هذا المقام نذكر منارة مسجد Cuatrohabitas (أو السكان الأربعة)؛ ويمكن أن تكون هناك اتجاهات وخطوط متوازية مع منارات مساجد الأحياء في مدن أخرى من مدن الإسلام؛ وعموماً نشير إلى أن العناصر الزخرفية في واجهات تلك المساجد، وخصوصاً الرئيسية منها، هي نفسها التي نجدها في الخيرالدا. ويمكن أن تكون هناك مآذن مزخرفة فقط من واجهتين، ويمكن أن تكون هناك أخرى مزخرفة في واجهة واحدة، ولا نعدم أيضاً مآذن ملساء تماماً من الخارج باستثناء بعض النوافذ أو المزاغل التي تحيط بها عقود، لكن هناك قاسم مشترك بينها جميعاً وهو قطاع العقود الزخرفية المطموسة أعلى الطابق الأول، وفي حالة غياب هذا الشريط أو القطاع نجد نوعاً من الحاجز الأملس الذي يحيط به شريطان بارزان وهذا ما نجده في مسجدCuatrohabitas (أو السكان الأربعة)، وأحياناً ما نجد ذلك القطاع مزخرفاً بالزليج، وهذا اتجاه معتاد نجده في منارات فاس خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر. هذا النوع من الحوار الثري الذي دار بين الخيرالدا وباقي المآذن الأخرى من خلال النوافذ يمكن أن يقودنا إلى افتراض مماثل في طليطلة، فقد كانت مئذنة المسجد الجامع بهذه المدينة نقطة الانطلاق للأبراج اللاحقة بعد عام 1221م و 1227م، وإذا ما كان هذا الافتراض سليماً في مدينة طليطلة علينا أن نعيد النظر فيما يتعلق بأبراج بلمونتي وأتيكا في إقليم أرغن، فلكل واحد منهما طابقان الأول أكبر من الثاني من حيث المخطط، وهذا نقل عن مئذنة محلية زالت من الوجود لسنا ندري ما هي، وفي هذا المقام يمكننا أن نتسرع ونقول، كما كتب جومث راموس، إنه يمكن إطلاق مصطلح «المدجّن» على مبنى مسيحي ليس له إلا نافذة أو عدة نوافذ ذات طابع عربي.

لوحة مجمعة 50 ولوحة مجمعة 51: برج سان ماركوس. يرى تورس بالباس أن بناءه ليس قبل عصر ألفونسو الحادي عشر. المخطط مربع والعمود الأوسط على الشاكلة نفسها وشكل البرج يوحي تماماً بأنه كان مئذنة؛ السلّم له قباب متدرجة مشطوفة ومثمنة وقباب مرآة وبيضاوية (انظر الرسم 2، 3، 7 في اللوحة المجمعة 25). وهناك احتمال كبير في أن هذا المخطط يرجع إلى مئذنة مسجد مهم من مساجد الأحياء، وكذلك النوافذ التي تقع في شارع واحد في الوسط في الواجهات الأربع للبرج، غير أن العقود تعتبر صورة حية للنوافذ المزدوجة في الخيرالدا، ومعها العقد المفصّص أو ذو الستائر يحيط بعقدين توأمين من العقود المفصّصة من ذوات الأعمدة في الوسط؛ يلاحظ كذلك أن طبلات العقد العلوي مزخرفة بالتوريقات الجصّية بدلاً من الآجرّ المقطوع الذي نراه في طبلات عقود الخيرالدا؛ ومن العناصر البارزة أيضاً التأثيرات الواضحة لمنارات مفترضة موحّدية، ويتجلى ذلك في العقد الأسطوانية في مفاتيح العقود التي انتقلت من إشبيلية إلى الأبراج الطليطلية المدجَّنة ومعها الأرغنية، ولم يكن ذلك قبل القرن الثالث عشر. كما نجد أن نمط النافذة المزدوجة يظهر في الجزء العلوي للواجهتين الغربية والشرقية في برج سان ماركوس؛ أما في الأسفل فنجد الواجهة الأولى تضم عقداً فريداً رائع الإخراج (لوحة مجمعة 50: A): وهو عقد مفصّص ذو تجعيدات من الطين المحروق مثلما هو الحال في الخيرالدا، إضافة إلى عقد آخر في العمق حيث تضم الفصوص سعفات مزدوجة ذات طابع موحّدي واضح، وهذا نموذج نراه قبل بناء البرج الإشبيلي، في الزخارف الجصّية في مرسيّة (ق 13-12) وفي أونده

وفي المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا بطليطلة. وبناء على ما نراه في هذه النوافذ الجيدة الإخراج وذات التقنية العربية الخالصة نقول إن العرفاء الذين قاموا بالتصميم كانوا من المورو الخاضعين للمسيحيين، وهذا درس ينبغي أن نضعه في الحسبان عندما نتأمل الفن المدجّن الطليطلي وكذا عندما نرى برج سانتا كتالينا دي إشبيلية. بدهي الطابع الموحّدي الذي عليه نوافذ سان ماركوس، ويلي ذلك وجود قطاع العقود الزخرفية المفصّصة أو المتعددة الخطوط المتقاطعة فيما بينها والتي تتوج الطابق الأول، ومع ذلك يساورنا الشك في ما إذا كان الطابق الثاني، الذي أضيف بعد ذلك بزمن، قد حل محل آخر ذي مخطط صغير على شاكلة مئذنة جرت تهيئتها لتكون برج أجراس، وهذا هو الاحتمال الأقوى؛ غير أننا نستغرب أن نرى مثل هذا الإحلال أيضاً في برج كنيسة أومنيوم سانكتوروم (لوحة مجمعة 52)، غير أن الطابق المخصص للأجراس هنا يندمج تماماً مع الطابق الأول مثلما هو الحال في الأبراج الطليطلية، وبذلك نخرج بخلاصة بدهية تقول إن برج سان ماركوس كان ذا بناء يشبه الجرس، وربما هُدم بسبب زلزال، وإذا ما كان ذلك الزلزال هو الذي وقع عام 1356م فإن ذلك يعطي مساحة للاعتقاد بأن البرج محل الدراسة قد شيد قبل ذلك العام بزمن. هناك مؤشرات مهمة تفيد بأن برج سان ماركوس لم يكن مناراً، بغض النظر عن أنه ملتصق بمبنى الكنيسة، كما توجد بعض التيجان التي جرى نحتها، بعضها ذا طابع قوطي، قام بتحليلها تورس بالباس، وكذا بعض الأعمدة الصغيرة ذات الحلية المعمارية نصف الأسطوانية، من الآجرّ، التي توجد في بعض النوافذ وهذه كلها لا علاقة لها بالفن الموحّدي.

من ناحية أخرى يمكن أن نضع في الحسبان اعتبارات ثانوية وهي ما إذا كانت عملية تحويل البرج من منار إلى برج أجراس قد بدأت في طليطلة قبل إشبيلية، وهذا ما نميل إليه لأسباب تتعلق بالتسلسل التاريخي، ولو أن نمطية البناء والفن الذي يطبق في النوافذ في هذه الأبراج المسيحية في المدينتين، ظلت تسير على النمطية المحلية للفن الإسلامي الخاصة بكل واحدة؛ وعلى أية حال فإنها جميعها ترتبط بمشاكل متشابهة فيما يخصّ التسلسل التاريخ في حاجة إلى حل، إذ نجد أن كلاً من برج سان رومان دي طليطلة وبرج سان ماركوس في إشبيلية قد شيدا في مرحلة تاريخية هي نهاية القرن الثالث عشر وبداية الرابع عشر. يبدو أن الواجهة الحجرية القوطية لسان ماركوس تدفعنا إلى نسبة المبنى إلى القرن التالي غير أن الأفريز هو «موحّدي» مائة بالمائة (B) كما نرى نوافذ في الجهات الأربع، الغرب والشرق والشمال والجنوب، ففي الشمال نجد ما تضمه اللوحة المجمعة 51 وهي عبارة عن صورة قديمة قبل عملية الترميم، وهي الشكل الذي يوجد في الجانب الأيمن. أما المخطط والرسوم الثلاثة للنوافذ في اللوحة المجمعة 50 فهي لتورس بالباس؛ والشكل A هو أكثر حقيقية في الصورة A.

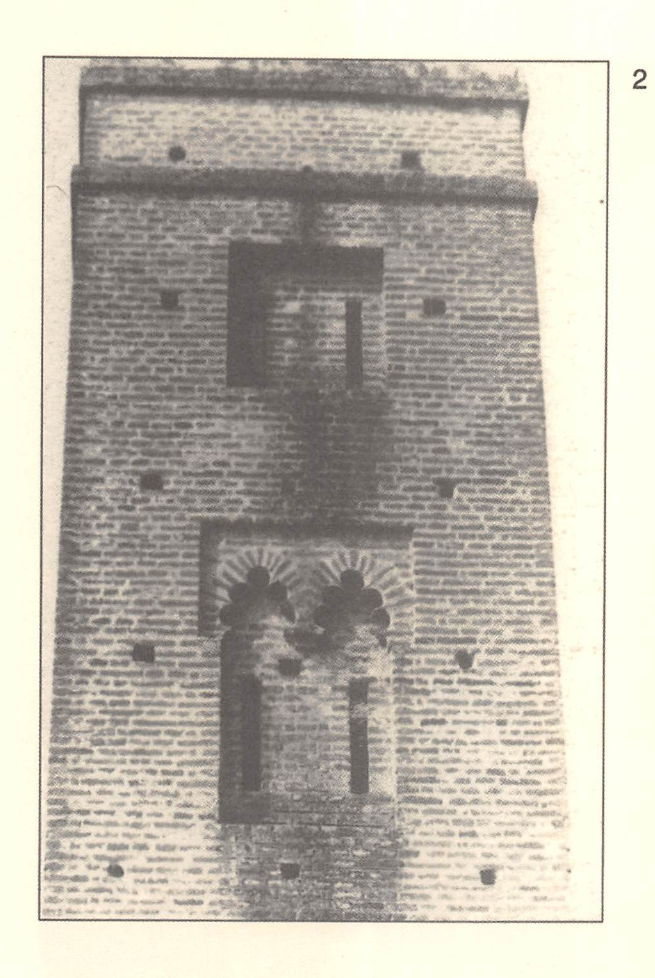
لوحة مجمعة 52: برج أومنيوم سانكتوروم: شيد بفن بالمقارنة بالبرج السابق، لكنه يسير على الموروث الموحّدي، وبناؤه أقل عناية، أماالشيء الذي يلفت الانتباه في واجهاته الأربع فهو الشوارع الرئيسية المزخرفة مثلما هو الحال في الأشرطة الجانبية التي نراها في الطابق الأول للخيرالدا، والعقود المتعددة الخطوط المطموسة والمستمرة في الجزء العلوي في إطار من المعينات، كما نرى في داخل هذه الوحدات سعفات متقاطعة من الطين المحروق متناغمة مع النموذج A والنموذج A-1 في الخيرالدا الذي أشرت إليه في حينه؛ وإذا ما اتفقنا على ارتباط هذا الشريط من المعينات، في الشارع المركزي، بالمآذن، فإن النموذج المتخذ سوف يكون ما عليه مسجد حسان بالرباط؛ وفوق هذه الأشرطة نجد نافذتي برج الأجراس ذوات العقود الحدوية الحادة بعض الشيء وغير



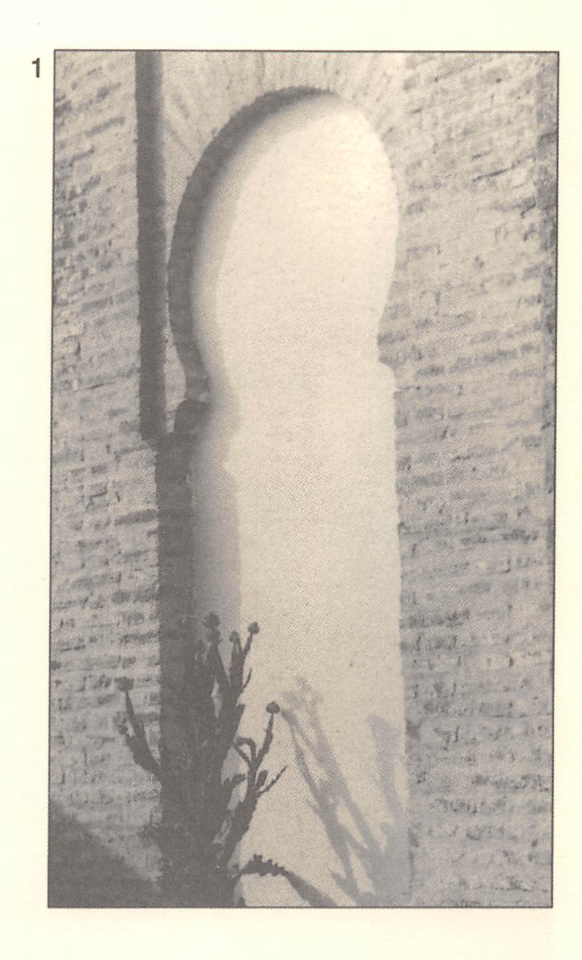
لوحة مجمعة 47:

مسجد Cuatrohabitas (أو السكان الأربعة) في إشبيلية.

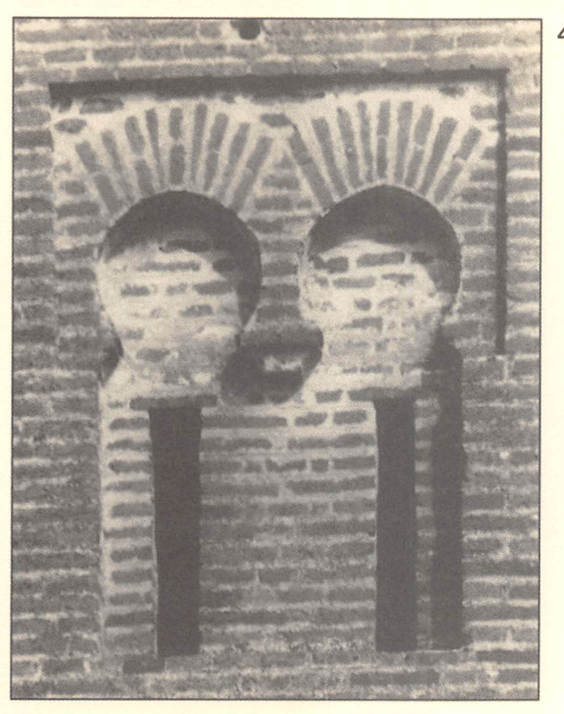
2



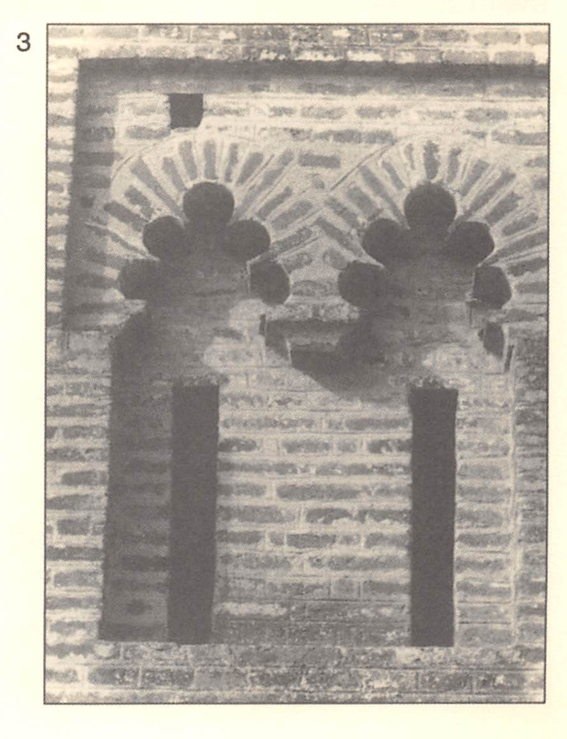
1



4



3

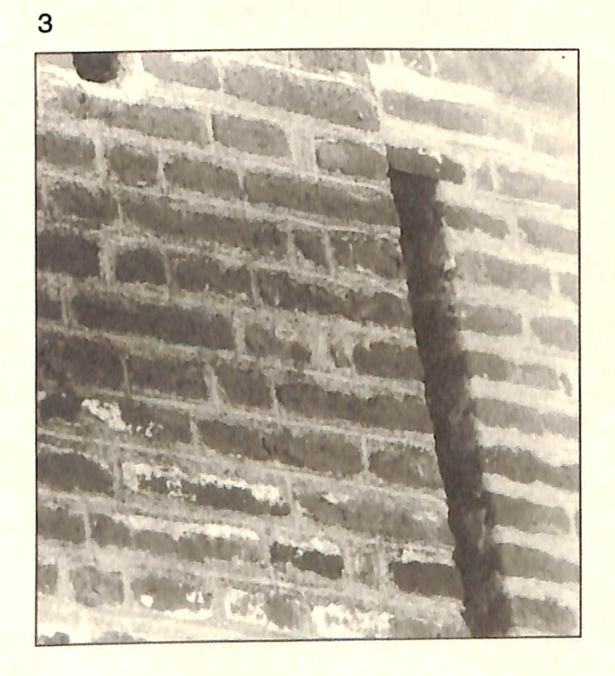


لوحة مجمعة 48:

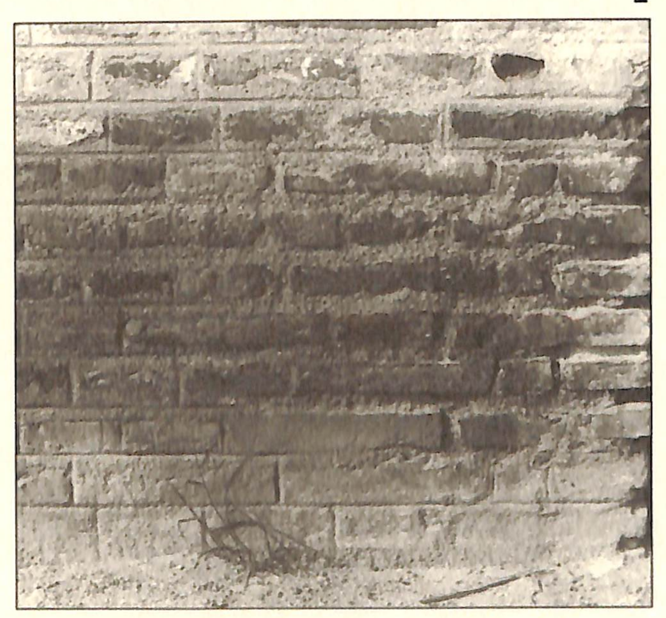
مسجد Cuatrohabitas. المئذنة.

1

3



2



لوحة مجمعة 49:

مسجد Cuatrohabitas. المئذنة.

الحقيقية، ويحيط بها طنف غائر، وخاص بكل عقد، ذو شكل طليطلي واضح، وهناك أيضاً رفرف أو رفارف ذوات كوابيل تسير على الشاكلة الموحّدية التي نجدها في صحن المسجد الجامع في المدينة. أما بالنسبة للنوافذ فنجد أن واحدة منهما تطل على الشارع وقد جرت عليها يد الترميم وأعيد بناء النافذة الداخلية. تتسم النافذة التي توجد في واجهة الكنيسة (5) بالثراء الفني، وإذا ما استثنينا بعض التفاصيل فإنها تذكرنا بصورة النوافذ في الطابق السفلي، الواجهة الشرقية، للخيرالدا (لوحة مجمعة 29: 7): يتغير العقد الكبير متعدد الفصوص الذي نراه في هذا المبنى الأخير ليكون عقداً حدوياً حاداً، أما العقد الداخلي فهو مفصّص مدبّب مثل عقود أخرى في قاعدة الخيرالدا، لكنه غير ذلك في منار الرباط. تزين الطبلات أطباق نجمية من الزليج المزجّج والملون مثلما هو الحال في الطابق الثاني من برج الذهب، وهذا نموذج لم نجد له مثيلاً حتى الآن في المنارات، أو الأندلسية منها على الأقل. رأينا في شمال أفريقيا أشرطة من التكسيات في الأجزاء العليا لكل من منار الكتبية ومنار مسجد القصبة بمراكش، ثم بعد ذلك يظهر زليج في طبلات عقود مآذن تِلمسان وفاس التي ترجع إلى القرنين الثالث عشر والرابع عشر؛ وهنا ليس من المستبعد إن كان هناك في إشبيلية منارات فيها هذا الصنف من الزخارف، وهذا ما يمكن أن نستنتجه من الزليج الذي يوجد في أبراج أرغن الذي يبدو أنه ذو أصول أندلسية ترجع إلى القرن الرابع عشر وليس إلى الثالث عشر. يلاحظ أن نمط النافذة في كنيسة أومنيوم سانكتوروم (5) يشبه جزئياً نوافذ كاستيّخا دي تلهرة Talhara في بلدة «بناء قَسُّوم» (8)، وقد درسها تورس بالباس على احتمال أنها نماذج موحّدية.

لوحة مجمعة 53: برج آخر يتّسم بالأهمية في إشبيلية - هو برج سانتا كتالينا، وقد وصلنا بوضع الأجراس كما هو، حيث أضيفت «قبة» مربعة المخطط من الآجرّ، وللبرج وزرات من الحجارة وتتوجه، من أعلى، شرافات ذات مسننات حادة مثلما هو الحال في صحن المسجد الجامع الإشبيلي، ويلاحظ أن توزيع العقود مختلف في الواجهات الأربع، وربما لهذا يصبح البرج بعيداً عن المنارات المحلية. ولما كانت العقود منبثقة من عقود الخيرالدا فإن أغلبها هو العقود المفصّصة، المدبّبة ذات الفصوص الخمسة، سواء كانت بمفردها أو ثنائية، ويضم هذا الصنف الأخير طنفاً عاماً وعقدة أو ميماً في المفتاح؛ غير أن العقد الأكثر أهمية هو الرقم (3) الذي يمكن اعتباره صورة طبق الأصل من نافذة في الخيرالدا (لوحة مجمعة 29: 6)؛ هناك عقد آخر يتجاوز كونه عقدا مدبّباً ليصبح بيضاوياً (5) وهو عقد له سابقتان، إحداهما في الخيرالدا بينما الأخرى في مسجد مرتولة الموحّدي (البرتغال). وبالنسبة «للقبة» المشار إليها نجد العقد الحدوي الحاد يتكرر ويضم تحته مزاغل (8)، ويتكرر في البرج (9)؛ أما في المذبح الصغير للكنيسة هناك عقود ذات فصوص خمسة مدبّبة على شكل خطاطيف (6) سيراً في هذا على ما نجده في بعض عقود الخيرالدا (لوحة مجمعة 29: 7) كما نراها أيضاً في سان ماركوس. تضم واجهة البرج (2) مجموعة من ثلاث نوافذ مطموسة على مستويات مختلفة، وهذا برهان على أن هذه العقود الإشبيلية تحاكي المنارات ولكن بدرجة كبيرة من الحرية، ومع هذا فإن الشكل العام للعقود هو على نمط الخيرالدا بالكامل.

لوحة مجمعة 54: من 1 إلى 4 برج سانتا مارينا، وهي كنيسة يرى جومث راموس أنها ترجع إلى النصف الثاني من القرن الثالث عشر، مكونة من بلاطات ثلاث، كما أن البرج جرت إقامته بعد ذلك إلى جوار المبنى، في المقدمة، وبالتحديد بجوار بلاطة «الإنجيل» (1). أما الجرس المتوج بالشرافات المسننة الحادة فله



نافذة يبدو أنها جرت عليها يد الترميم، وفي الأسفل هناك عقود ثلاثة أكبرها أوسطها وهو عقد يضم عقداً آخر مدبّباً غائراً، وما يميز هذه العقود هو أن لكل عقد طنفه المزدوج، على شاكلة ما نرى في الخيرالدا. بالنسبة لموضوع الطنف الفردي في ثلاثة عقود متوالية أو في مجموعة تصل إلى ثلاثة فإننا لا نجده في ذلك البرج (إذ نرى عقدين في أعلى الواجهة الداخلية لباب الغفران في صحن المسجد الجامع، لوحة مجمعة 12: 4، وكذلك في منار مسجد الكتبية، وكذلك في برج أجراس كنيسة أومنيوم سانكتوروم). نرى أيضاً مجموعة العقود الثلاثية مع طنفها في قبة الباروديين المرابطية بمراكش ومنارة مسجد تنمال (لوحة مجمعة 42: 9) ومنار مسجد حسان بالرباط (لوحة مجمعة 37: N-3) وفي إفريز فوق أبواب سور مدينة لبلة (لوحة مجمعة 46-1: 7). تضم طليطلة العقود الثلاثية نفسها مع الطنف الفردي في الطابق المخصص للأجراس في كل من برج سان رومان، وسانتو تومية، وقد سبق أن قلت إنهما، في نظري، يتواءمان مع التأثيرات الموحّدية. وإذا ما كانت هذه النمطية من العقود لا توجد في الخيرالدا فإن الأمر يدفعنا إلى التفكير فيما إذا كانت - أي تلك المجموعة - مستمدة من منارات إشبيلية زالت من الوجود، أم لا. إن نسبة برج سانتا كتالينا للفن المدجّن، بغض النظر عن ضخامته وعن وجود المخطط نفسه بالنسبة للطابقين، إنما تستند إلى أنصاف أبدان الأعمدة التي نجدها في العقود الجانبية وهنا علينا أن نضيف عقداً صغيراً آخر من ثلاثة فصوص (4) رأيناه في واجهة سان ماركوس. هناك جديد نجده في برج سانتا مارينا، على شاكلة ما نجده في عقود أخرى في المدينة، وهو وجود الكتل الحجرية كدعامات في الأركان حتى ارتفاع معين مثلما هو الحال في برج الذهب.

لوحة مجمعة 54: 5، 6، 7: سانتا أنا دي تريانا، خارج الأسوار، وهي كنيسة من أقدم الكنائس في إشبيلية (أنجولو إنيجث)، وقد ظل البناء الرئيسي لها المشيد بالآجرّ وبطريقة فيها عناية واضحة قائماً، وفيه عدة نوافذ، غير أن العقود هذه المرة إما مفردة أو مزدوجة، إما حدوية حادة أو مفصّصة ذات طنف غائر، ولو أن ذلك دون ازدواجية؛ نجد الصنف الأول في الواجهة الشرقية للخيرالدا. ينسب العقد رقم (8) إلى كنيسة سانتا لوثيا وهو ذو خمسة فصوص وملحق قائم الزاوية بدلاً من الشكل الأسطواني في المفتاح، سيراً في هذا على الأسلوب الذي عليه عقود برج الذهب، يلاحظ أن الطنف ذا ثنيات. وإذا ما نظرنا إلى ما عرضناه حتى الآن من مظاهر الفن المدجّن الإشبيلي نجد أن العقد المفصّص غالبا ما يتكون من خمسة أو سبعة فصوص منبثقة من العقود الأكثر بساطة في الخيرالدا، ومن المعروف أن العقد ذا الفصوص الثلاثة غير موجود في الخيرالدا، وهو الآن طي النسيان. هذه الأعداد من الفصوص كانت من الجوانب الأكثر تقديراً في عقود طليطلية، وهنا نجد إضافة عقد مكوّن من تسعة فصوص، نراه في منارات كل من الكتبية ومسجد حسان بالرباط، غير أننا سوف نراه في إشبيلية في برج سان بدرو فقط.

لوحة 55: برج كنيسة سان بدرو: يلاحظ أن المبنى الرئيسي من الآجرّ وفي واجهاته، في المركز، هناك عقود متراكبة، نراها في الواجهة الرئيسية وقد بلغ عددها أربعة وبالتالي فهذه نمطية تم السير عليها بحذافيرها مقارنة بالأبراج التي جرى دراستها؛ ومن حيث المبدأ يمكن ربطه بمآذن لمساجد شيدت في عصر بني مرين في المغرب؛ كما لا يوجد مثل هذا الصنف من الأبراج في طليطلة أو إقليمها؛ أما في أرغن، فهناك نموذج مماثل يتمثل في برج سانتو دومنجو دي سيلوس في دروقة؛ الطنف ذو التجعدات موجود في عقود البرج الإشبيلي كافة، وهو طنف العقود العاتقة في النوافذ الرئيسية في الخيرالدا مع وجود الميم أو العقدة في

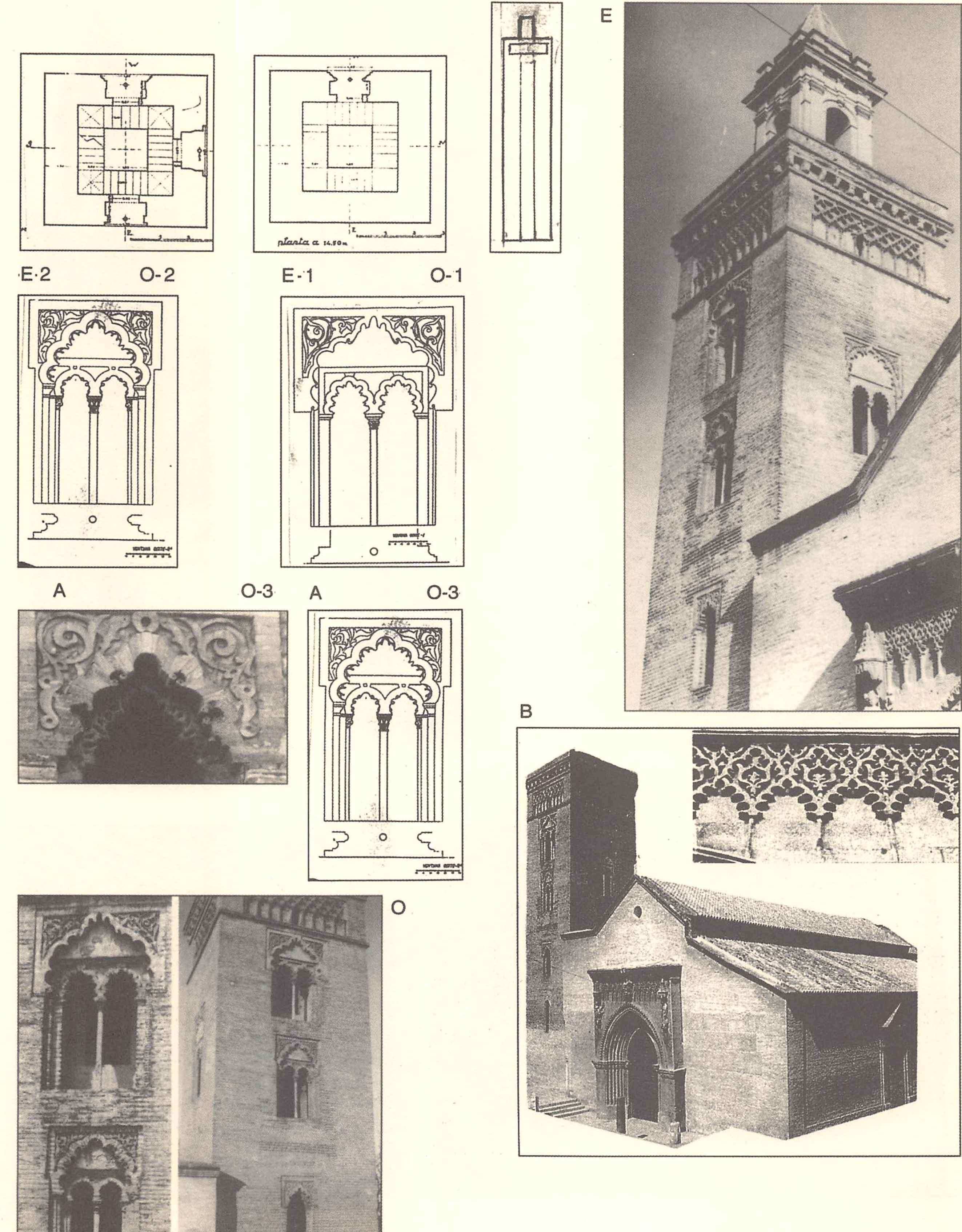
المفتاح. أضف إلى ذلك أن النافذة المزدوجة (3) تجعل البرج قريباً من برج سان ماركوس، إذ يلاحظ في كلتا الحالتين وجود أنصاف أبدان أعمدة، أو مشيدة من الآجرّ الموضوع على وجهه؛ في هذا العقد، (3) نجد أن حدائر العقد العاتق وحدائر النافذة المزدوجة تقع على المستوى نفسه، وقد بدأت هذه السمة مشوارها مع منار مسجد الكتبية، وغير موجودة في الخيرالدا. هناك أهمية خاصة للعقود (4) (6) (7) (9)، فأولها مكون من فصوص سبعة يضم تحته عقداً مدبّباً دون الانحناء المرتفع للشكل الحدوي، وهو غير موجود في الخيرالدا وفي منار الكتبية والرباط، غير أننا نعثر عليه في ضريح في شالا بالرباط، (ق14)، ضمن الزخارف الحجرية في الواجهة الخارجية الرئيسية؛ والعقد رقم (6) هو شكل مصغّر من العقد المتعدد الخطوط في الخيرالدا، وهو على ما يبدو العقد الوحيد في إطار الفن المدجّن في إشبيلية بينما نراه أكثر من مرة في طليطلة؛ ننتقل إلى العقد رقم (9)، فهو عقد له مقياس مزدوج، إذ إن الأكبر الموجود نحو الخارج هو صورة، على طريقة العقد المسنن العاتق الذي نراه في نوافذ الخيرالدا، مع الفارق وهو أن العقود الثلاثة في سان بدرو مجتمعة تتفق في أن خط الحدائر فيها على المستوى نفسه؛ وحتى نكون أكثر دقة فإن المسننات في العقد الكبير مماثلة لمسننات في عقد نافذة في الواجهة الغربية من منار الكتبية (لوحة مجمعة 35: O-2)؛ نجد بعد ذلك رقم (5) ورقم (9)، العقد المفصّص المدبّب، مثلما هو الحال في واجهة كنيسة سان ماركوس وسانتا كتالينا، وهذا ما شهدناه وقد انبثق في الأساس في الخيرالدا ومن الطابق العلوي في برج الذهب.

يتّسم العقد رقم (7) بأنه ذو أهمية، وهو عقد حدوي يقع تحت عقد مفصّص، حدائره على المستوى نفسه وهذا ما لم نره في الخيرالدا، لكنه موجود في منار مسجد الكتبية (لوحة مجمعة 35: O-4، O-5). نجده أيضاً أن برج سان بدرو فيه هذا النمط من العقود وهو يمثل السمة الرئيسية وهي أن العقد الخارجي يضم فصوصاً تسعة بدلاً من سبعة نراها في الكتبية، ومعنى أننا نرى في هذا المكان، وليس في الخيرالدا، كلا العقدين مجتمعين مما يجعلنا نفكر أنه منبثق من مئذنة أحد المساجد الإشبيلية. من جهة ثانية نقول إن الفصوص التسعة في برج سان بدرو، غير موجودة في الكتبية والخيرالدا، لكنها توجد في منار الرباط (لوحة مجمعة 38: N-4) رغم أن ذلك بدون صحبة العقد الحدوي الحاد الداخلي؛ ويقودنا هذا الموضوع بأكمله إلى طليطلة، وقد أشرنا في الفصل الثالث من هذا الكتاب إلى غلبة العقود المزدوجة من الصنف الذي نجده في الكتبية، فالعقد الخارجي من فصوص سبعة (لوحة مجمعة 35: O-4) كما أن نمط العقد الذي نقوم بتحليله، في سان بدرو، من فصوص تسعة (انظر، بالنسبة للعقود الطليطلية، اللوحة المجمعة 10 في الفصل الثالث). أخلص من كل هذا إلى القول بأن طليطلة تلقت تأثيرات موحّدية منبثقة من الفن في الشمال الأفريقي والإشبيلي، ويتمثل أبرز ما في تأثير هذا الأخير في نافذة سان بدرو؛ هناك النمط الأول المكون من فصوص سبعة نجده في طليطلة خلال النصف الأول من القرن الثالث عشر (كنيسة سان رومان والمعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا)، أما النمط الثاني فهو من تسعة فصوص، نجده في مذبح مسجد الباب المردوم، وهنا أرى أنه يرجع إلى منتصف ذلك القرن. نواصل حديثنا عن طليطلة لنجد أن العقد المفصّص المدبّب، من صنف عقود الخيرالدا، قائم في برج تابع لدير سانتا أورسولا، وقد شهدته لأول مرة بالبينا مارتنث كافيرو (انظر اللوحة المجمعة 60: 14، الفصل الثالث)، وربما يتوافق زمنياً مع عقد مماثل في الواجهة الحجرية لقصر تورديسياس المدجّن (ق 14).

لوحة مجمعة 56: منوعات: 1، 2، 3: هي عقود في برج كنيسة سان لورنثو دي إشبيلية، وهي عقود

حدوية حادة بسيطة؛ 4: نموذج لبرج مدجّن من النمط الإشبيلي في كنيسة حصن أراثينا (ويلبه) وهي عبارة عن تقليد حر للأشرطة الجانبية ذات المعينات في الخيرالدا. ربما إذا ما استثنينا هذا النموذج في ويلبه وجدنا أن أحد الأبراج المهمة في إقليم الأندلس هو ذلك البرج الحجري المسمى سان ديونيسيو في شريش، الذي جرى التفكير عند بنائه في جعله برج طلائع أكثر من كونه برج أجراس (5)، (6)، (7)، وهذا ما يراه أنجولو أنيجث، ألحق هذا البرج خلال القرن الخامس عشر بكنيسة سابقة عليه في البناء؛ وتتركز الأهمية الرئيسية له في الشكل الذي عليه عقود النوافذ،وهو يشبه بعض الشيء ما عليه برج سانتا كتالينا الإشبيلي؛ وتتوافق نوافذهما، ذوات العقد الواحد أو المزدوج، في أن هذا الصنف الثاني من العقود، مثل رقم 4 الخاص بسان بدرو دي إشبيلية، هى عقود مدبّبة ومطموسة تحيط بها عقود أخرى من فصوص خمسة ومسننات أو أشرطة ومسننات في الوسط مثلما هو الحال في رقم (9) في برج سان بدرو دي إشبيلية. ومن العناصر الجديدة المهمة نجد أن الطنف يضم على امتداده سلسلة فيها أطباق نجمية بارزة في الزوايا، وهذه الأخيرة نراها بشكل تنويهي في نوافذ الواجهة الداخلية شمال صحن المسجد الموحّدي في إشبيلية (لوحة مجمعة 12: 4)، وهي أطباق نجمية مماثلة عملياً لتلك التي نراها في عقد كنيسة «نويسترا سنيورا دي إيدرا دي كونستانتينا» (إشبيلية). هذه العقود التي نجدها في شريش يجب دراستها ومعها عقود أخرى في باب الغفران في صحن المسجد الجامع بقرطبة، الذي هو - أي الباب- إسهام إنريكي الثاني. نجد في نهاية المطاف البرج رقم (8) في المسجد الكنيسة سانتا ماريا دي لا غرناطة في لبلة، وهو برج سميك يضم داخله مئذنة لمسجد قديم. ينقسم البرج إلى ثلاثة طوابق من خلال أشرطة أفقية بارزة، أعلاها تتوّجه شُرّافات ذات أسنان حادة ملتصقة بالحواجز، وهي النمطية المعتادة في مباني من الآجرّ في إشبيلية؛ نرى هذا النمط قبل ذلك متمثلاً في شرافات منارة المسجد الرئيسي في قصبة عدية بالرباط وفي منار المسجد الأبيض بفاس (انظر لوحة مجمعة 5، الفصل الأول). يلاحظ أن النافذة الوحيدة الموجودة في الأعلى تماثل تلك الأخرى الموجودة في الجزء العلوي لكل من برج سان لورنثو وسان ديونيسيو وسانتا مارينا في إشبيلية، أما النافذة التي توجد في الطابق الثاني، حيث نرى عقداً مدبّباً يحيط بعقدين توأمين حدويين فتكمن أهميتها في العمود الصغير والحدائر الرخامية الخاصة به حيث إنها قطع قوطية جرت الإفادة منها وكانت في دار عبادة سابقة على دخول الإسلام ثم حل محلها مسجد يرجع إلى القرن الثاني عشر وهو مسجد لازال قائماً حتى الآن ولكن بشكل جزئي. عكس ذلك تماماً هو ما يحدث للأبراج الباقية في إقليم الأندلس، بما في ذلك أبراج إشبيلية، التي لا نرى فيها أية قطعة قديمة أو عربية جرت الإفادة منها مرة أخرى باستثناء الخيرالدا.

لوحة مجمعة 57: برج سانتياجو في ملقة: لما لم يكن في إشبيلية برج واجهاته الأربع مزخرفة بالكامل من أسفل إلى أعلى، بالمعينات المصممة من الآجرّ - حيث نرى ذلك ولكن بشكل مصغر في برج أومنيوم سانكتوروم - فإن البرج المَلَقي، الذي يرجع لعصر متأخر، يرتبط بمئذنتين في محافظة ملقة، إحداهما مئذنة أرشيث ومئذنة سالارس، وهما مئذنتان درسهما م.د. أجيلار وترتبط المئذنتان بمآذن مسجد تِلمسان خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر (المسجد الجامع سيدي علوي ومسجد ندروما إضافة إلى أمثلة أخرى). ما نستوحشه في بعض هذه المآذن الأفريقية وفي برج سانتياجو في ملقة هو شريط العقود الزخرفية أعلى الطابق الأول، طبقاً لما شهدناه في سان ماركوس دي إشبيلية، لكنه يوجد في مئذنة مسجد أرشث كواحدة من السمات التي تدل على أصوله الإسلامية، غير أن الزخرفة هذه المرة تتكون من



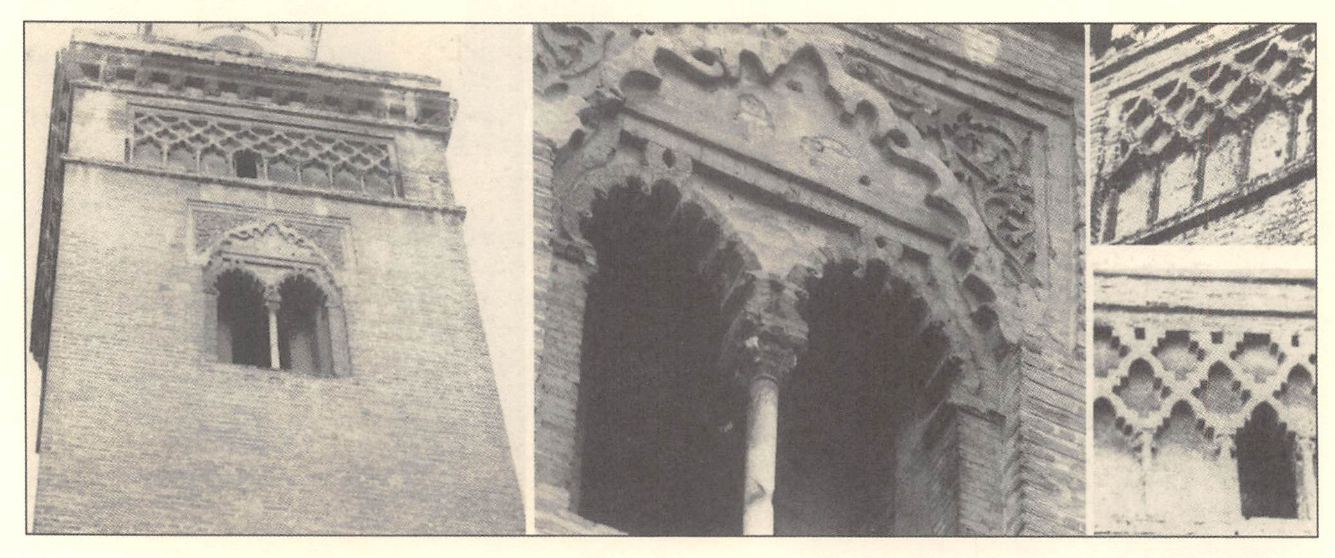
لوحة مجمعة 50:

كنيسة سان ماركوس المدجنة – إشبيلية.

N

N

E



لوحة مجمعة 51:

برج سان ماركوس في إشبيلية.



عقود حدوية متقاطعة، وهذا ما نفتقده في إشبيلية، في الكنائس على الأقل. نلاحظ أن باب سانتياجو دي ملقة (3) ذا العقود المدبّبة والشنبرانات من الآجرّ يشبه ما عليه باب كنيسة سان بابلو دي «حصن القصر» (إشبيلية) (A)، حيث إن طبلات العقود في كلا البابين مزخرفة بالتشبيكات، كما أن الباب الملقى يضم هذه الوحدة الزخرفية من الزليج المزجج.

وتلخيصاً لكل ما سبق نقول إن إقليم الأندلس كان يضم في البداية منارات أو أبراجاً تقوم بدور المنارات، زالت من إشبيلية ماعدا نموذج مسجدCuatrohabitas (أو السكان الأربعة)، ثم جاءت بعد ذلك الأبراج المدجَّنة في باطقة التي سوف تتآخى مع المآذن مثلما هو الحال في طليطلة، حتى وصل الأمر في أن بعض هذه الأبراج جرى اعتبارها على أنها أبراج إسلامية. في هذا السياق أيضاً نجد الأبراج الأرغنية تسير، حيث هناك تشابك بين ما هو عربي وما هو مدجّن، إذ نلاحظ توافقاً في العقود التي تسافر من برج إلى آخر غير أن الرابطة الأساسية لها جميعاً هي تلك المنارات الموحّدية الكبرى؛ كما أن هذا الامتداد الذي يبدأ من هذه الأخيرة، من حيث العقود المتعددة الأنماط في الأبراج المدجَّنة، إنما هو واقع ثابت يستحق أن نطلق عليه «الفن العربي الجديد» خاصة في طليطلة وأرغن، ذلك أنه يبدو أن المئذنة في إقليم الأندلس كانت ذات استمرارية، من حيث التطور، على يد المدجّنين المحليين، وهنا يمكن لي أن أغامر وأقول إنها، بغض النظر عن الخيرالدا، ظلت في باطقة حيث نرى مآذن صغرى ذات أنماط مختلفة سواء في المخطط أو شكل النوافذ وهذا ما يؤكده ما عليه مسجد Cuatrohabitas (السكان الأربعة)، وسان خوان دي غرناطة وسان سباستيان دي رندة ومسجد قصبة شريش ومئذنتا أرشث وسالارس، إذ هما المئذنتان الوحيدتان الباقيتان حتى اليوم في أراضي إقليم الأندلس. وإذا ما كانت المنارات عديدة في إشبيلية، آخذين في الحسبان وجودها في الأربطة المتواضعة، مثل غرناطة، طبقاً لكتاب الأحباس، فلا شيء يحول دون التفكير في أن الأبراج أو المنارات الإسلامية التي زالت من الوجود ربما تتوافق مع نمطين من أنماط الأبراج أولهما: المئذنة المزخرفة، وثانيهما المئذنة الملساء، وهذا النمط الأخير ربما كان مصحوباً بنوافذ في نهاية الطابق الأول، حسبما نرى ذلك في مئذنة مسجد توزور (تونس)، التي ترجع لعصر متأخر، والمشيدة من الآجرّ مع وزرة من الكتل الحجرية، وقد شيدها أندلسيون هاجروا إلى هذه الأصقاع، كما يمكن أن نذكر في هذا المقام مآذن متواضعة مغربية أقيمت في مساجد صغرى مثل مساجد الروابط (انظر لوحات 5، 6، 7 من الفصل الأول).

1 - الأضرحـة :

جرى إثراء الكنائس القديمة في إشبيلية بقباب أضرحة منتشرة هنا وهناك وقد شيدت في زمن لاحق وهي: سانتا مارينا، ضريحان، وسان ميجل وسان بدرو، ودير سان بدرو وسانتا كتالينا وسان استبان والضريح الذي جرت إضافته إلى قاعدة برج سان ماركوس. وهذه الأضرحة تعتبر نماذج لأخرى أندلسية في كل من لبريخا إذ نجد سانتا ماريا دي أويلبه، وفي ويلبه نجد ضريح أو مصلّى سان بدرو وضريح كنيسة سان بارتولوميه في بيّالبا دي ألكور؛ ومن المهم أن نقوم بتقييمها حسب بنيتها: شبه مستديرة، أو بيضاوية، أو مشطوفة أو مضلّعة، وأكثرها لفتاً للانتباه تلك التي تضم زخارف عبارة عن أطباق نجمية وتقوم على أربع مناطق انتقال مشطوفة حيث تتقاطع عقودها مع أربعة أخرى مطموسة توجد في الحوائط الملاصقة (لوحة مجمعة 58)؛ ومن حيث المبدأ نقول إن هذا النمط من القباب (انظر الفصل السادس، لوحة مجمعة 39-1) الذي ترجع أصوله إلى العمارة الموحّدية، رغم أن أصوله الأولى في تونس، كان له دور مهم في الأبواب والأبراج الحربية والأضرحة والأربطة، سواء كان ذلك في



الشمال الأفريقي أو في أرض إقليم الأندلس والبرتغال. كما أن الاحتمال كبير في أن بعض هذه المباني ذات الطابع الديني - ربما كان بعضها على شاكلة ما نراه في مصلّى أسونثيون في لاس أويلجاس ببرغش، ومصلّى بلين بطليطلة - كانت توجد في إشبيلية القرن الثاني عشر، وربما كانت هذه النماذج المثل الذي حذت حذوه المصلّيات أو الأضرحة المدجَّنة؛ ويلاحظ أيضاً أن هذه الأخيرة شهدت كثرة وتعقيداً مكوناً من العناصر الزخرفية الهندسية في بطن العقد، وكانت تتسم في بداية الأمر بأنها أطباق نجمية من ثمانية أطراف، بسيطة، حتى وصلت الى الشكل الذي نشهده في مصلّى سانتا مارينا ومصلّى لاماجدالينا، يليها اثنان قشتاليان أصولهما أندلسية وهما القبة ذات الأوتار في «مصلّى دورادا» (المصلّى الذهبي) في قصر تورديسياس المدجّن، والمصلّى أو الضريح الذي يوجد في دير لاميخورادا في أولميدو، ولا شك أن اليد العاملة في هذا وذاك إشبيلية، ذلك أننا لا نجد في طليطلة نموذجاً يوضع في الحسبان خلال القرن الرابع عشر. إن اختفاء القبة أو القباب من صدر المسجد الجامع الموحّدي في إشبيلية يحول دون أن نعرف فيما إذا كان نمط القبة محل التعليق كان موجوداً في المسجد أم لا؛ وعلى أية حال فإن القباب الإشبيلية الأكثر تعقيداً، ذات مناطق الانتقال الأربع الفعلية، إضافة إلى ثماني تكميلية توجد فوقها، منوه بها في القبة ذات الأوتار في المسجد المرابطي في تلمسان ومسجد تازا المَريني، حيث تقع كلتا القبتين أمام المحراب، وكذلك الأمر في القباب المضلعة في الحمراء خلال النصف الأول من القرن الرابع عشر. قمتُ بإدراج بعض الأمثلة المعروفة من القباب الإشبيلية في اللوحة المجمعة 58: 1، 2، 3: مناطق انتقال لقباب أندلسية؛ 4: حصن لبريخا، 5: مصلّى ماجدالينا؛ 6: مصلّى لابيداد دي سانتا مارينا؛ 7: مصلّى سانتا كتالينا.

2 - وضعية المصلّى الملكي الذي جرى وضعه في المسجد الجامع بقرطبة (لوحة مجمعة 59، 60):

يمكن القول بأن هذه القبة موحّدية أنشأها مدجّنون قرطبيون أو عرفاء نَصْريون قدموا من غرناطة خلال القرن الثالث عشر، وهذا، في نظري، تناقض، فقد تحدثت عن هذا المصلّى على أنه عمل من الأعمال القمة معمارياً في كتابي «**العمارة في الأندلس: عمارة القصور**» (الجزء الثالث من هذه السلسلة، «العمارة فى الأندلس»)، وقلت: يتجلى الفن المدجّن خلال القرن الرابع عشر في كل من هذا المصلّى وفي القصر المدجّن لبدرو الأول في ألكاثار دي إشبيلية، وقد أقيم المبنى الأول من هذين في عصر إنريكي الثاني وسط المسجد الجامع بقرطبة، كما أننا ندرس هذا المصلّى كجزء جوهري من العمارة الملكية، ففيه من العناصر التي تتوافق مع ماهية القبة الملكية الإسلامية في القصور. غير أن القبة هنا أقيمت في صورة ضريح للملك ألفونسو الحادي عشر، وأسسها ابنه إنريكي الثاني عام 1372م، بعد وفاة أخيه غير الشقيق بدرو (1369م) غير أن الرغبة في إقامة القبة في هذا المكان واستخدامه كمدفن كانت بناء على إرادة والده طبقاً لما ورد في الوصية، وبالتالي فإن فكرة المصلّى كانت ثمرة حب ما هو عربي عند الملك الذي انتصر في معركة سالادو Salado، ونفذ الوصية ابنه بالاستعانة بالفنانين الذين ينسبون إلى نفس عائلة العرفاء الإشبيليين الذين تولوا زخرفة «صالة العدل» وقصر بدرو الأول في ألكاثار دي إشبيلية. نحن إذن أمام ملك (ألفونسو الحادي عشر) يعي ويوصي بأن تدفن جثته في ضريح أو قبة قام ببنائها عرب، وهذا تقليد أمين لما قام به أبو الحسن في شالا بالرباط. أقيمت في هذا المصلّى، وبشكل فيه اتساق من أعلى إلى أسفل، تلك القبة ذات الأوتار على الشاكلة التي كانت عليها في عصر الخلافة مع بعض الإضافات التي ترجع إلى العصر الموحّدي المتأخر، مثل زخارف المقربصات والعقود المفصّصة والعقود

المتعددة الخطوط والنصف أسطوانية وذات الستائر؛ أما في الحوائط فقد جرت الزخرفة بوضع وحدات من المعينات من الطراز الموحّدي والنصري والنقوش الكتابية الكوفية والأشكال النصفية للأسود الرابضة سيراً في هذا على الأسلوب «الطبيعي» الطليطلي؛ هذه الخلاصة الفريدة للفن الإسباني الإسلامي والمدجّن التي سجلت بهذه الفخامة في المصلّى الملكي في تاريخ مبكر إنما تقربنا من تعريف ماهية الفن أو العمارة المدجَّنة؛ وحقيقة الأمر يمكن تصنيف هذا المصلّى، وكذا المعابد اليهودية الطليطلية التي ورد ذكرها، على أنه مبنى إسلامي، ومع هذا فهو عمل مدجّن ينسب إلى زمنه، (ق14). وحتى نفهم الفن المدجّن علينا أن نضع في الحسبان هذا المصلّى الفريد».

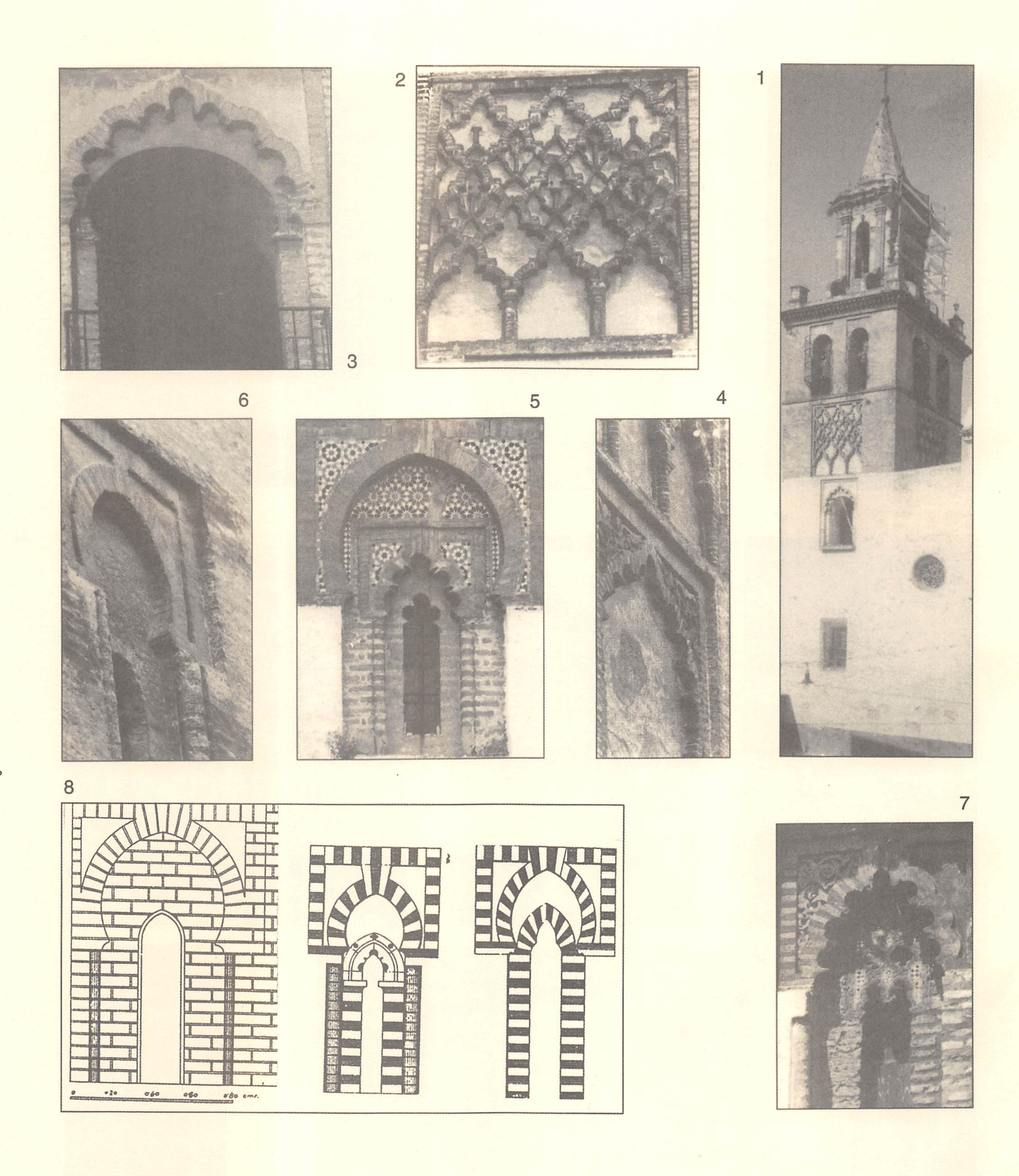
هذه الكلمات التي أوردتها تلغي نظرية جومث مورينو، التي قال بها أيضاً تورس بالباس، والتي تفيد بأن المصلّى هو ثمرة مرحلتين زخرفيتين، حيث الجزء العلوي يرجع إلى القرن الثالث عشر، أي في عصر الملك ألفونسو العاشر، مع إسهام أو مُحَفِّز نَصْري، أما الجزء السفلي فهو الذي نعثر فيه على نص يشير إلى عام 1372م، وعلى الأسلوب الطليطلي الذي هو من إسهامات إنريكي الثاني. وعموماً فقد ظلت هذه النظرية قائمة ووردت في أبحاث لاحقة حتى يومنا هذا؛ غير أنه بناء على تحليل الزخارف الجصّية كافة في المصلّى خرجت باستنتاج يقول يفيد المصلّى كله كان ثمرة زخرفة مرحلة واحدة خلال عصر الملك إنريكي الثاني. وقد دخل في إطار هذا التحليل بعض المباني المدجَّنة المعاصرة والفريدة أيضاً ومنها قصر تورديسياس وصالة العدل وقصر بدرو الأول في ألكاثار دي إشبيلية وكذلك معبد الترانستو اليهودي؛ ولا نستبعد في هذا السياق أصداء الفن النّصري في الحمراء. نحن إذن أمام توليفة أو خلاصة الفن الإسباني الإسلامي والفن المدجّن الطليعي مع لمحات بارزة من الفن الموحّدي متطورة بالبداهة. وقد أشار تورس بالباس إلى أن القبة ذات الأوتار (نصفها ذو أصول أموية فيما هو بنيوي، ونصفها الآخر موحّدي استناداً إلى التشبيكات والمقربصات) يمكن أن تكون صدى لقباب المقربصات التي ربما كانت في المسجد الجامع في إشبيلية خلال القرن الثاني عشر.

أضفت في كتابي «العمارة الإسلامية في الأندلس: عمارة القصور» قائمة تضم الموضوعات الزخرفية الجصّية كافة في المصلّى، أعيدها اليوم في اللوحة المجمعة رقم 60 في هذا الكتاب. وقد كتبت آنذاك قائلاً: «إن وجهة النظر هذه (أي وجهة نظر أو نظرية كل من جومث مورينو وتورس بالباس) تتوارى إذا ما نظرنا إلى هذه التأثيرات النصرية خلال القرن الثالث عشر على أنها مجرد أصداء غرناطية تغوص في إطارها الزخارف الجصّية المدجَّنة الإشبيلية كافة خلال القرن الرابع عشر. ومن ناحية أخرى، نجد في ذلك المصلّى بدهية الأصداء الموحّدية وهي هنا بدرجة أكبر بكثير بالمقارنة بالزخارف الجصّية النصرية خلال ذلك القرن، وهي - أي هذه الأصداء الموحّدية - ثمرة التغلغل الذي كان عليه الفن الموحّدي في الزخارف الجصّية المدجَّنة الإشبيلية منذ بداياته الأولى، إضافة إلى التقهقر، على المستوى الأسلوبي، الذي نشهده في هذا الفن - الزخرفة الجصّية - على مسرح العمارة الملكية لكل من الملك ألفونسو الحادي عشر والملك بدرو الأول؛ وفي إطار ما ستسمح به الدراسات في مقتبل الأيام نجد أن بعض جوانب الفن في عصر الخلافة في قرطبة والعصر الموحّدي تنفذ إلى الفن المدجّن وتفتح



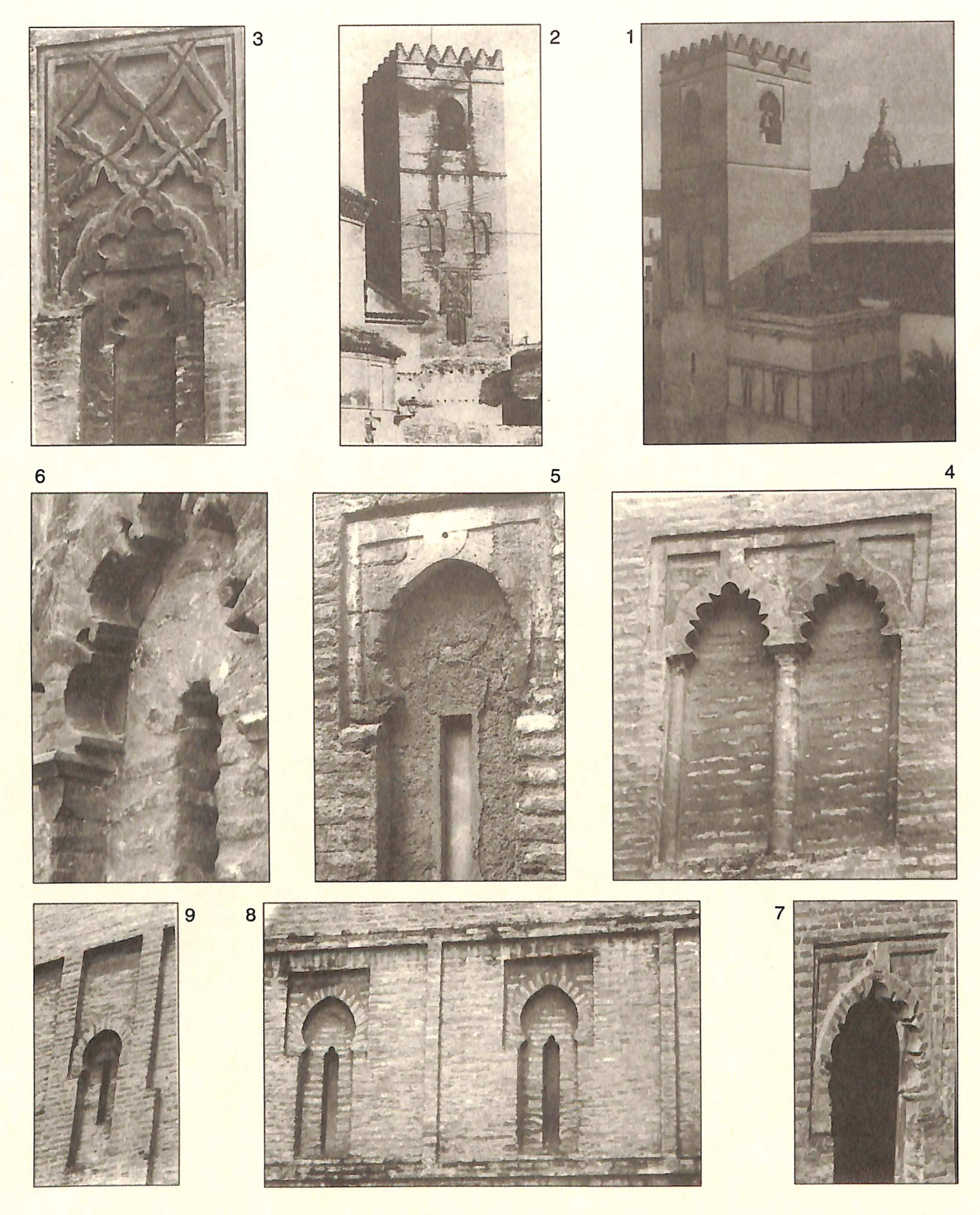
المجال أمام تكهنات محيرة تتعلق بهذا التوجه إلى القديم: وإذا ما نظرنا إلى هذه العناصر من هذه الزاوية وسلطنا الضوء عليها فإننا نجد أن مباني مدجّنة، أو جزء منها، تجري نسبتها زمنياً إلى القرن الثالث عشر، بينما هي في واقع الأمر ترجع إلى النصف الثاني من القرن التالي وهذا ما نجده في القبة الملكية في قرطبة».

كنت قد عرضت بعد ذلك لمحتوى اللوحة أو القائمة الخاصة بالرسوم بالنسبة للمصلّى: «1، 2، 3، 4، 4-1: هي أنماط لمعينات ذات أصول موحّدية لكن شكلها غرناطي؛ 1، 2: من الجزء العلوي للمصلّى، أما الأجزاء الباقية فهي من القطاع الأسفل، 2-1: القطاع الأسفل؛ 5، 8: شريك به أكانتوس، أسلوب مدجّن؛ 6، 6-1: سلسلة، أسلوب مدجّن متأخر، في الجزء السفلي؛ 6-2: شريط مدجّن إشبيلي، الجزء الأسفل؛ 7، 8: سلاسل مدجّنة من سمات القرن الرابع عشر، 9-2: نمط من السعفات المزدوجة في القطاع العلوي؛ النمط 9-3، 9-0 من زخارف جصّية خارج المصلّى، (ق13، 14)؛ 9 - 1: تتويج به ثمرات الأناناس المزدوجة في الجزء العلوي والسفلي، ويرجع في أصوله إلى الأسلوب الموحّدي «الطبيعي» في الزخارف الجصّية النصرية والمدجَّنة، (ق14)؛ 9: أسطوانة ذات طبق نجمي في طبلات العقود في القطاع العلوي؛ 12-1، 12-2: يلاحظ أن حرف S موحّدي في منابت العقود، في القطاع السفلي والعلوى (السابقين: 10، 2-3)، موحّدية من القرن الثاني عشر، و (4) مريني يرجع إلى القرن الرابع عشر 11-1: تاج عمود أملس ذي طابع موحّدي، يلاحظ أن النصف العلوي والنصف السفلي متواز مع رقم 11 من واجهة قصر بدرو الأول المدجّن في ألكاثار دي إشبيلية، 11-2: تاج عمود في برج سان ماركوس في إشبيلية؛ 13: شريط، حيث يلاحظ أن الجزء السفلي هو من النمط المدجّن الإشبيلي، (ق 14)؛ 14، 5: مسننات (هناك رقم 14 من الجزء العلوي، و 15 من الجزء السفلي وكلاهما من الوحدات الزخرفية المعتادة خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر)؛ 16: السعفة مع الأكانتوس، في الجزء العلوي، ولهذا سابقة مباشرة في صالة العدل في ألكاثار دي إشبيلية؛ 17 و 18: القطاع العلوي مع أشكال موازية في المدجّن الإشبيلي في ألكاثار الإشبيلي؛ 19: سعفات ذات طابع موحّدي، في القطاعين السفلي والعلوي، وهي وحدات معتادة في الزخارف الجصّية الغرناطية وشرق الأندلس خلال القرن الثالث عشر وفي المدجّن الإشبيلي طوال القرن الرابع عشر؛ 20: سعفة مدبّبة غرناطية، توجد كذلك في المدجّن الطليطلي، (ق14)، لكنها غابت عن القبة الملكية؛ 21: نمط من النقش الكتابي لبعض الألفاظ مثل «البركة» ولفظ الجلالة، في الأجزاء العليا والسفلى، وهي من الوحدات المعتادة في الزخارف الجصّية الغرناطية والمدجَّنة خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر؛ 22: شريط هجين في الجزء السفلي، 23: وحدة زخرفية هندسية في المنطقة الوسيط بين القطاعين



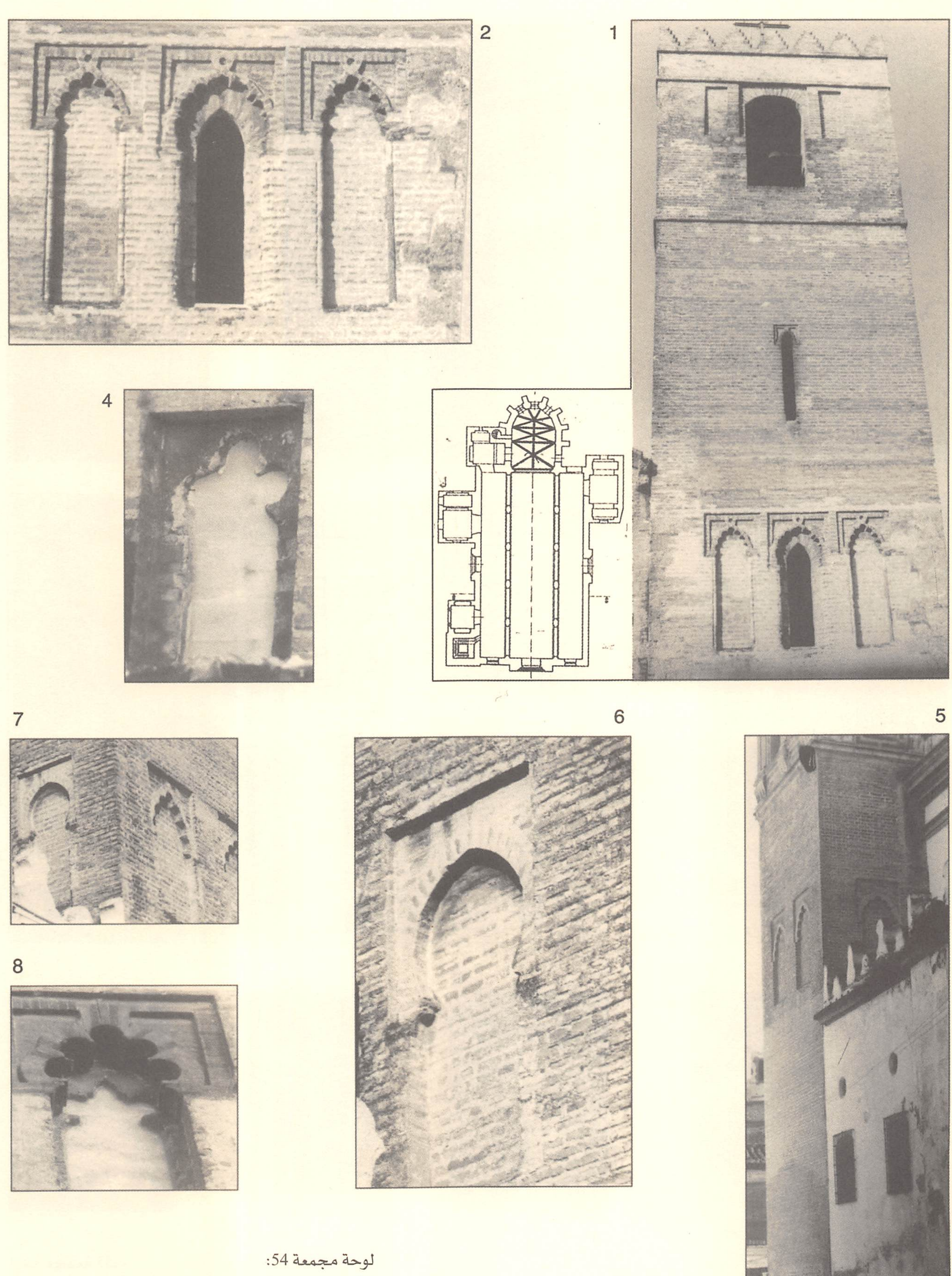
لوحة مجمعة 52:

الكنيسة المدجنة أومنيوم سانكتوروم. إشبيلية.



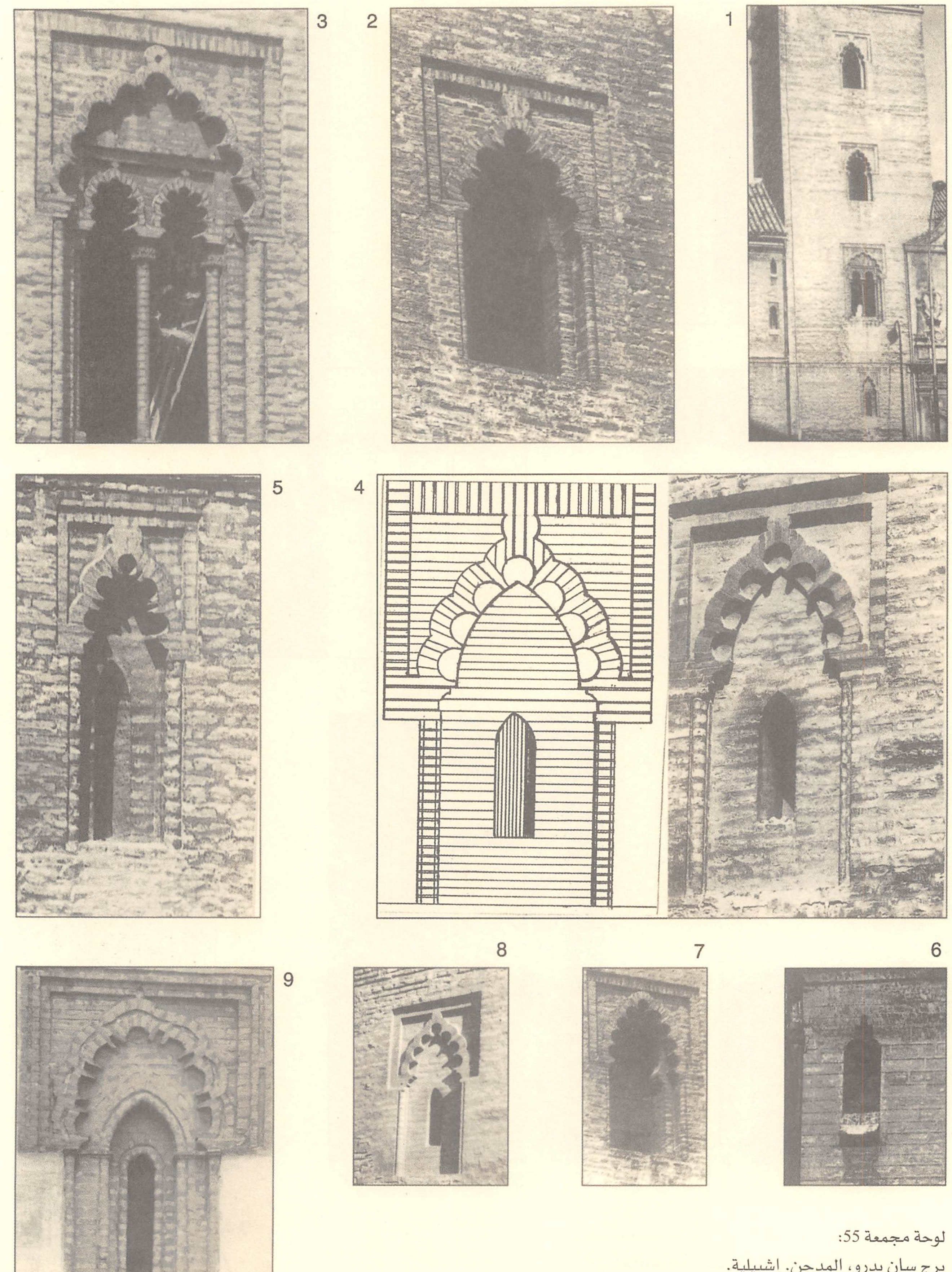
لوحة مجمعة 53:

البرج المدجن لسانتا كتالينا. إشبيلية.



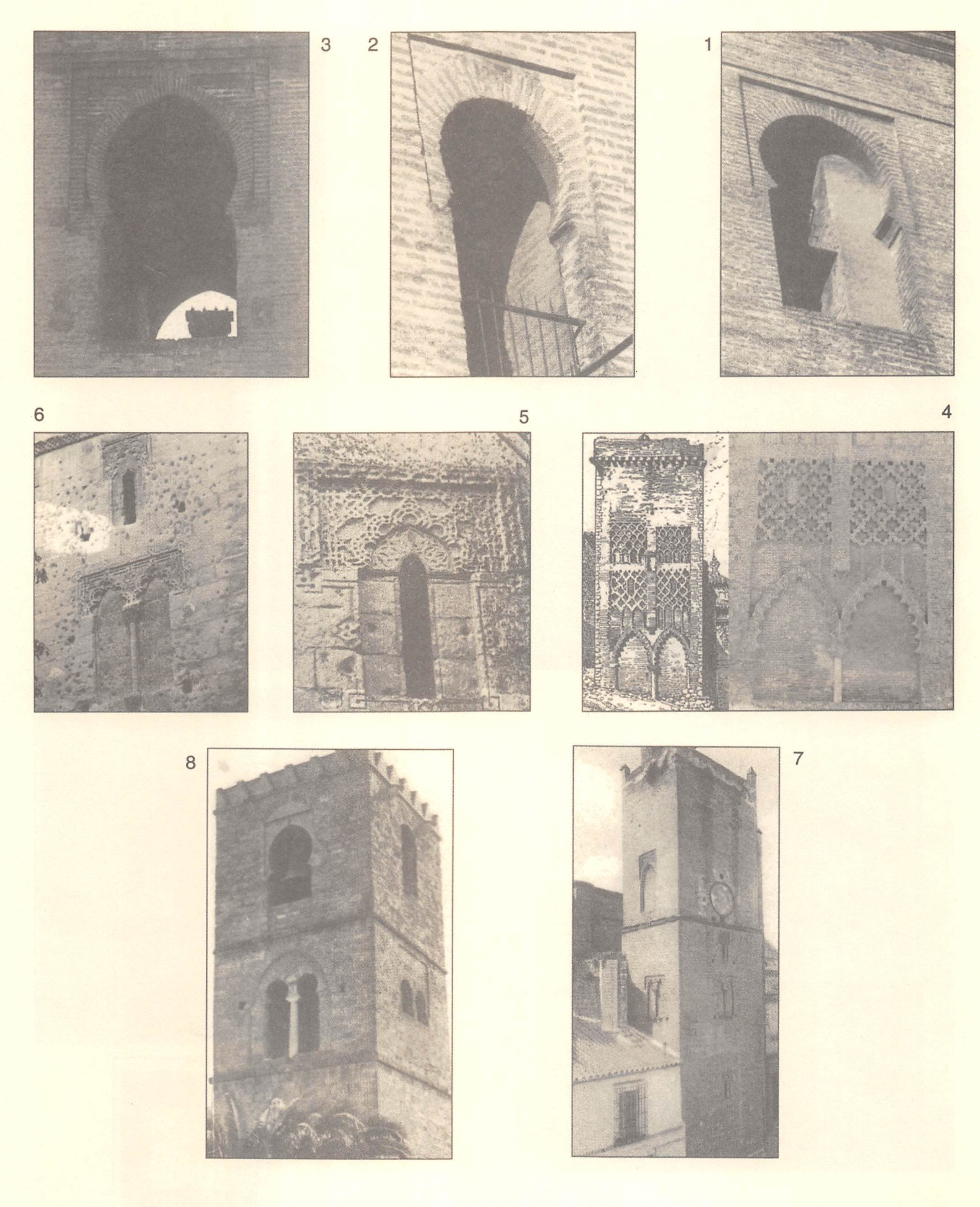
لوحة مجمعة 54:

الأبراج المدجنة: سانتا مارينا وسانتا أنا في إشبيلية.



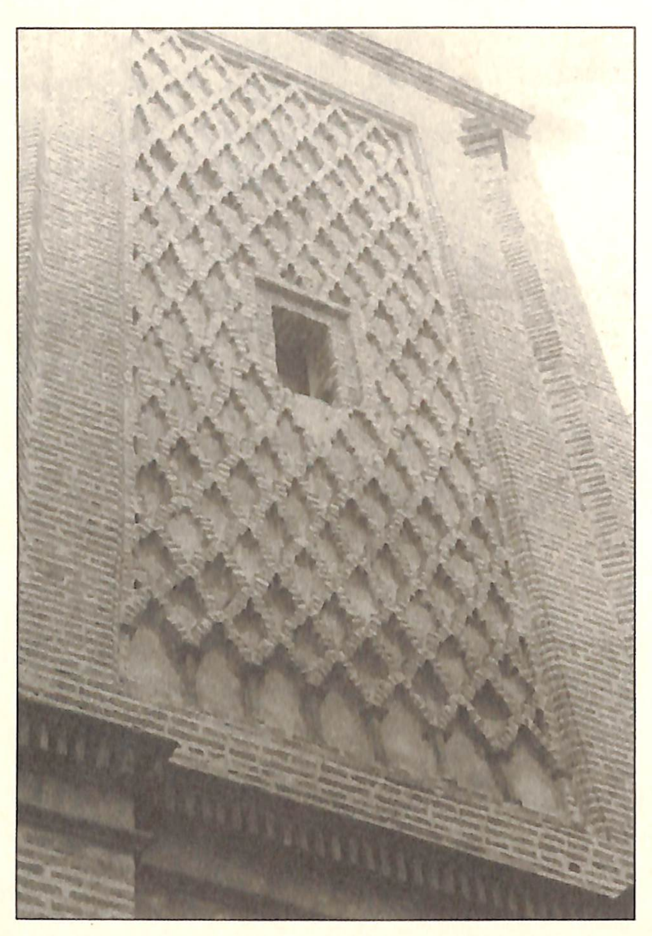
لوحة مجمعة 55:

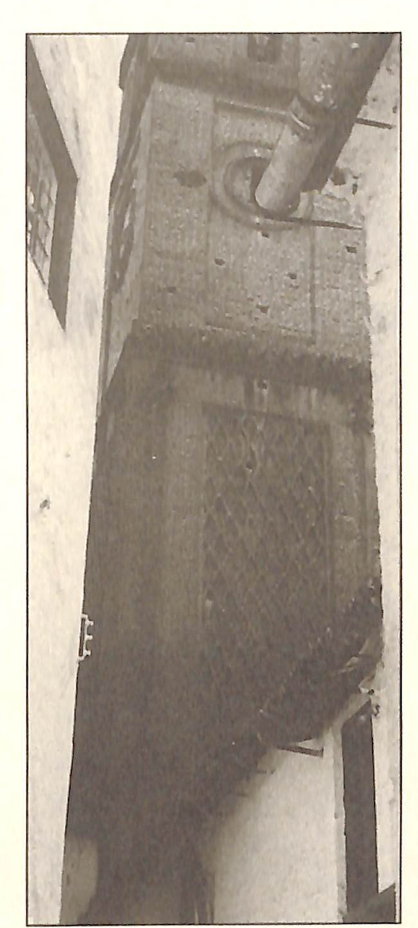
برج سان بدرو، المدجن. إشبيلية.

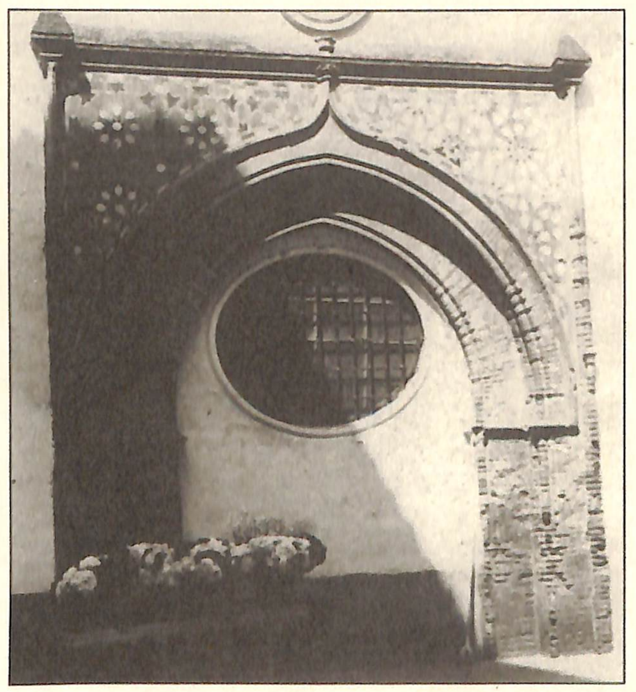


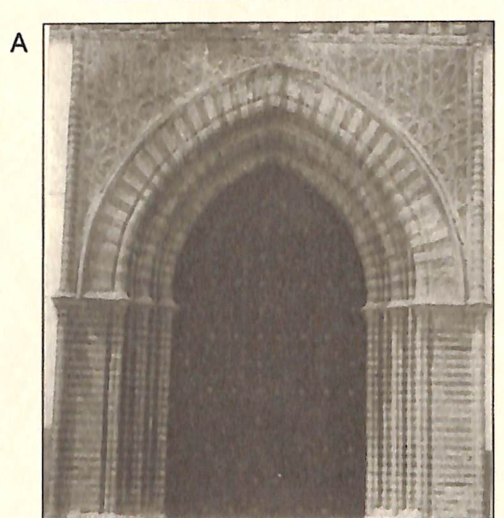
لوحة مجمعة 56:

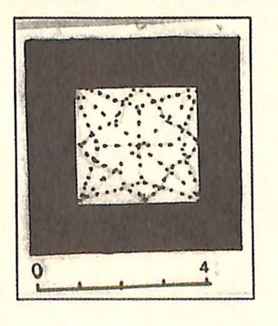
أبراج مدجنة 1، 2، 3 سان لورنثو دي أشبيلية؛ 4: من حصن أراثينا؛ 5، 6، 7: شريش، 8 : لبلة.









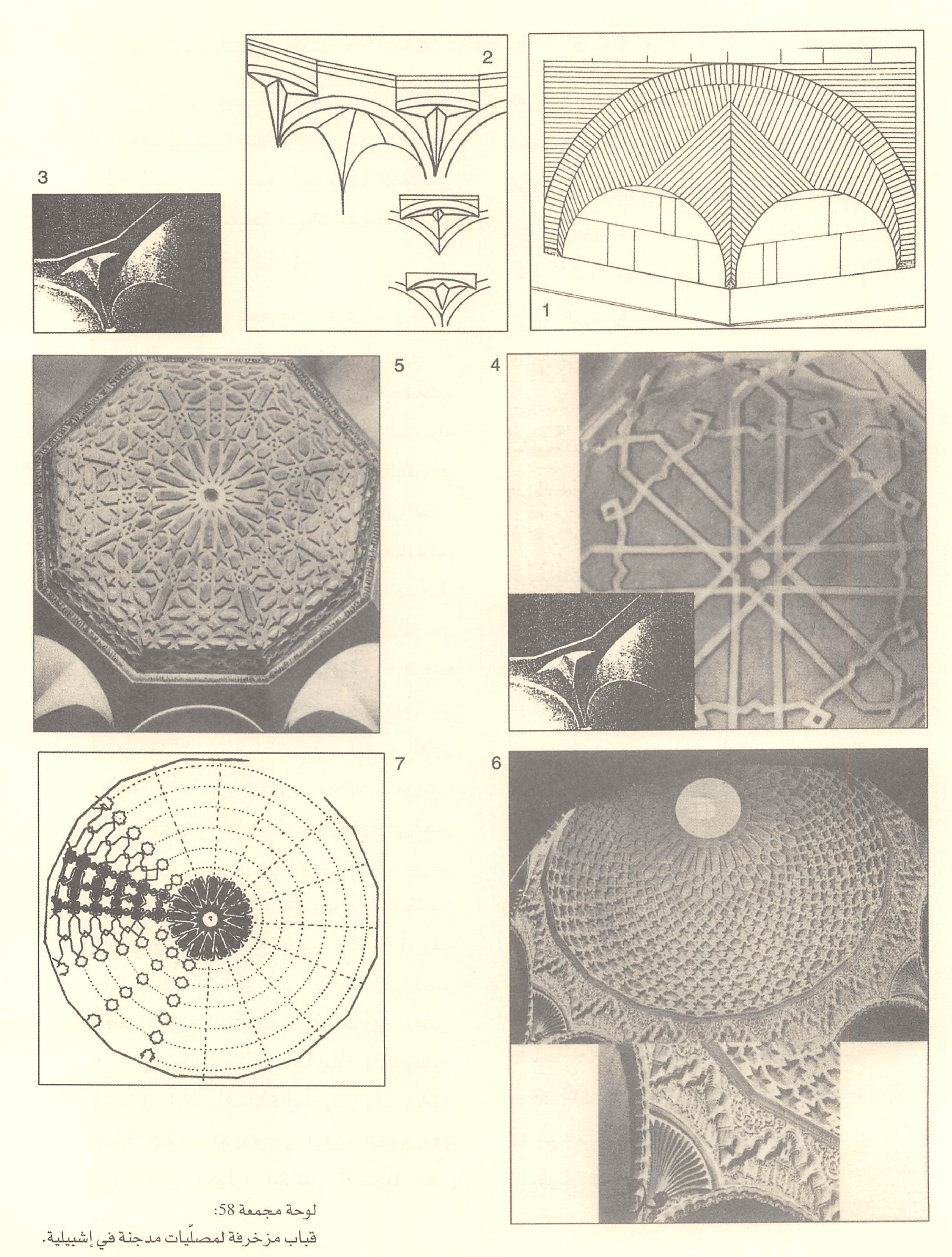


لوحة مجمعة 57:

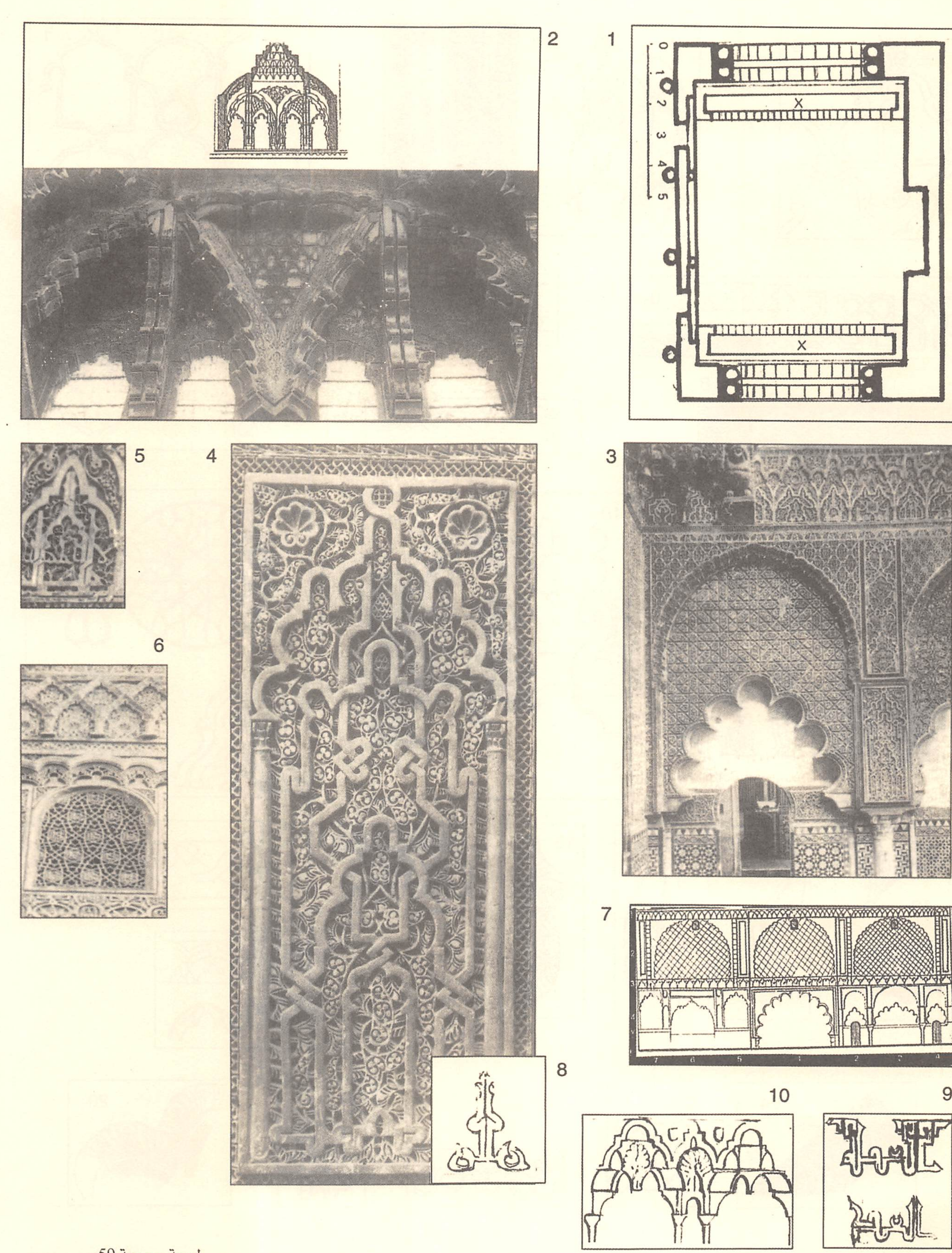
البرج المدجن سانتياجو، في ملقة.

السفلي والعلوي، وهي من الوحدات المألوفة في الزخارف الجصّية خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر؛ 24: سعفة مزهرة، في القطاعين السفلي والعلوي، مألوفة في الزخارف الجصّية الغرناطية والمدجَّنة (ق14)».

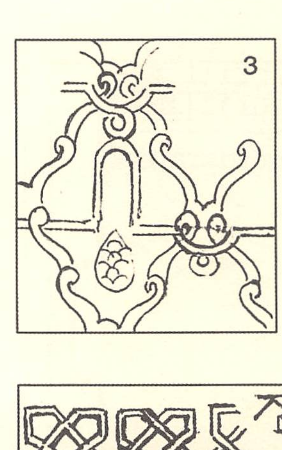
«تكتمل زخارف المصلّى المذكور بالزخارف التالية التي لا توجد في اللوحة: A: إفريز له تتويج علوي، عبارة عن عقود مفصّصة متقاطعة سيراً على الأسلوب المتبع في الخيرالدا، وله سوابق مباشرة في صالة العدل في ألكاثار دي إشبيلية. B:تشبيكات نوافذ مطموسة في الجزء العلوي ولها تكوينات زخرفية هندسية معتادة في التشبيكات الخاصة بالمباني الملكية المدجَّنة، (ق14) (لوحة مجمعة 59: 6) (ألكاثار دي إشبيلية، ومنزل أوليا في إشبيلية وقصر آل قرطبة في استجة، إضافة إلى منازل مدجّنة مهمة في طليطلة). C: يضم بطن عقود الجزء العلوي زخرفة نباتية،ذات أسلوب متكامل، موحّدية الطابع، وهى منبثقة مباشرة من عقود في قصر بدرو الأول في ألكاثار دي إشبيلية؛ D:أفاريز من المقربصات في الجزء الأوسط بين القطاعين السفلي والعلوي (لوحة مجمعة 59: 10)، وهي مختلفة عن الأفاريز التي نجدها في قصر الحمراء، ومع ذلك فلها أشكال موازية مباشرة في الزخارف الجصّية الإشبيلية والطليطلية، (ق14). E:أنصاف أشكال أسود رابضة وناتئة، حاملة العقود الكبيرة في الجزء العلوي وهي منبثقة من واجهات الكنائس الإشبيلية خلال القرن الرابع عشر، ومن أفاريز المقربصات الجصّية المدجَّنة في طليطلة، (ق13)،)14؛ F:يد تمسك ببعض النباتات، في المنطقة الوسط بين القطاعين السفلي والعلوي، في إطار الأفاريز العربية وهي مأخوذدة من نموذج أو نماذج رمزية معتادة في الزخارف الجصّية الطليطلية، (ق14)، وبوائك صحن الوصيفات في ألكاثار دي إشبيلية؛ نرى أيضاً التأثيرات الطليطلية في تلك اليد في الزخارف الجصّية في الحمراء في عصر محمد الخامس؛ G: في الجزء السفلي نجد مجموعة من العقود المتعددة الخطوط وذات الستائر، طابعها موحّدي، وهي من الموروث الإشبيلي، إضافة على عقد ذي ستائر في المذبح المعاصر، غير أن التأثير هذه المرة هو غرناطي». وحتى نتمكن من شرح هذا الميل إلى «الموحّدية» بعد زمن الموحّدين، وبالشكل الذي نراه في المصلّى المذكور، لا يسعنا إلا أن نلجأ إلى واجهات قصور توردیسیاس، وهي في هذه المرة، من الحجارة (لوحة مجمعة 43: 1). أما بالنسبة إلى النقوش أو الحروف العربية في الزخارف الجصّية كافة فإننا نجد أن هذه تضم مفردات مكتوبة بالكوفية مثلما هو الحال بالنسبة للفن المدجّن الأشبيلي ذي الأصول الموحّدية. ويمكن للقارئ أن يرجع إلى اللوحة المجمعة 18: 13 في هذا الفصل ليطلع على المزيد فيما يتعلق بالمقربصات في المصلّى الملكي.

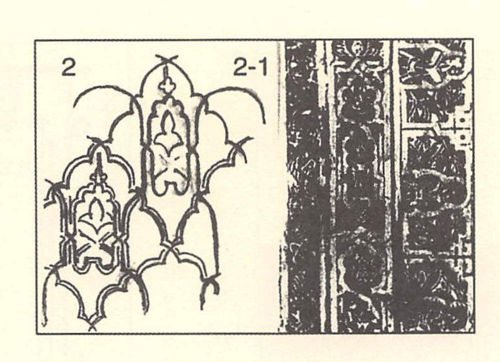


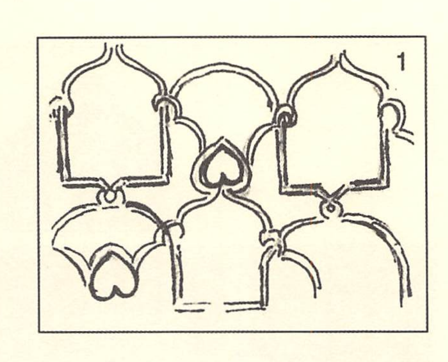
لوحة مجمعة 58:
قباب مزخرفة لمصلّيات مدجنة في إشبيلية.

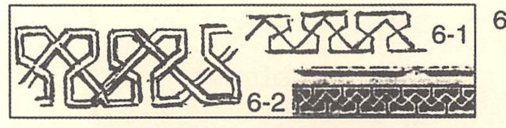


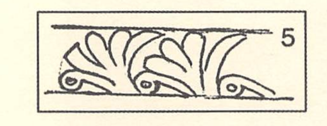
لوحة مجمعة 59:
المصلّى الملكي بقرطبة.

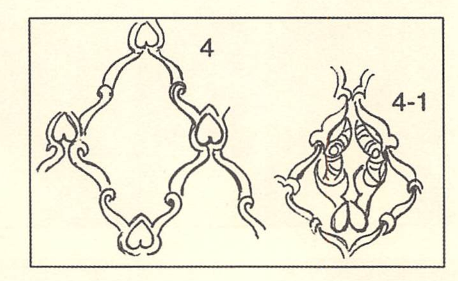




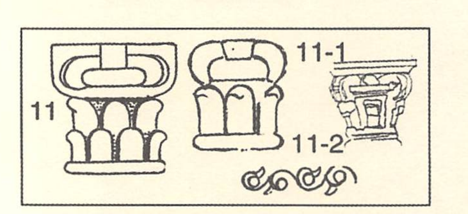


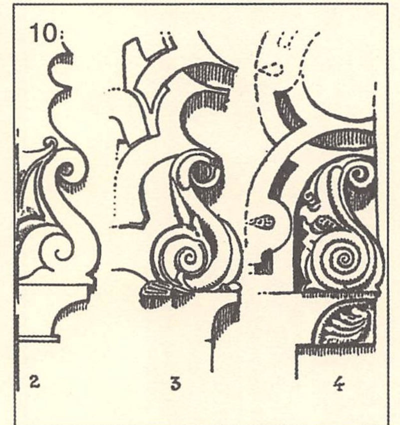


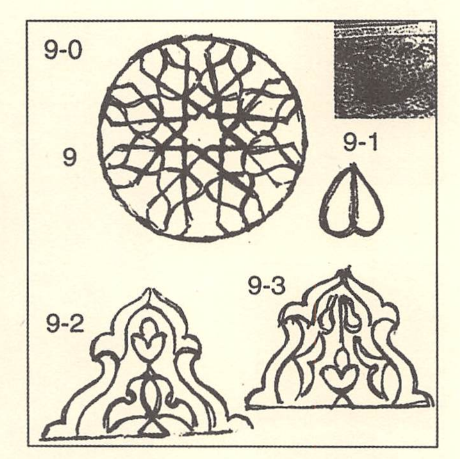


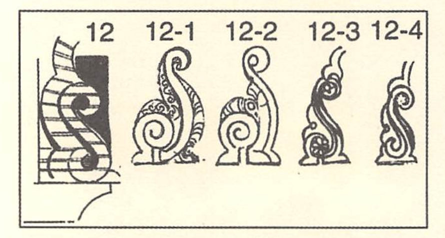


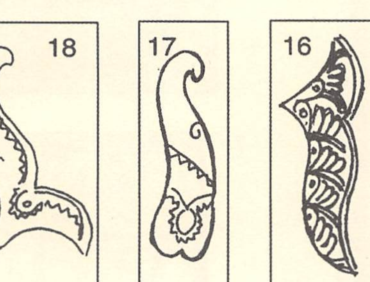


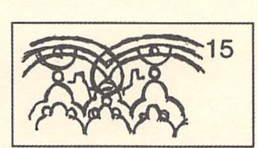


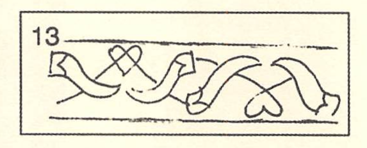


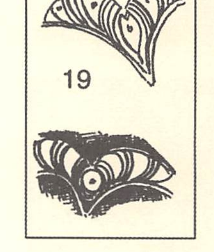


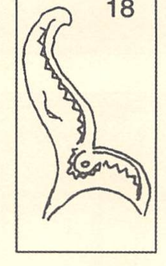


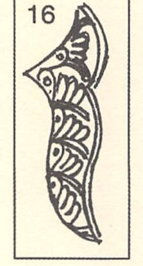


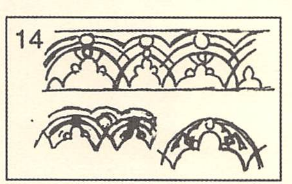




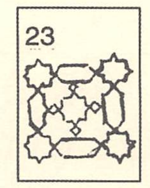


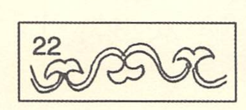


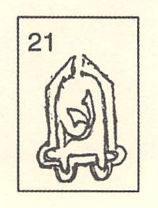


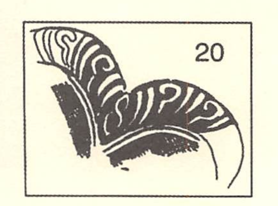












لوحة مجمعة 60:

زخارف جصية في المصلّى الملكي بقرطبة.



مسرد لأهم المصطلحات المعمارية

راعينا أن يكون هذا المسرد الموجز أداة أخرى تساعد على فهم المصطلحات المعمارية والزخرفية. ومن هنا فأننا سرنا على منحى في الترجمة يساعد على المزيد من الاقتراب من النص حيث وضعنا المقترح «الترجمي» إلى جوار المصطلح المكتوب باللغة الأسبانية وذلك في محاولة لتفادي اللبس، كما أننا مدركون أيضاً أن معاني المصطلحات تختلف من عصر لآخر ومن جغرافية لأخرى.

Ábaco	طبلية عمود / فوق التاج
Abrazadera	مفصّلة
Acueducto	قناطر المياه
Ajedrezados Decorativos	زخرفة شطرنجية
Al Aire Libre Arco	عقد معلق في الهواء
Albanega	بنيقة العقد / طبلة العقد / الفراغ الكائن بين قوسين
Aleros	رفرف السقف (أي الجزء البارز فوق الحائط)
Alfarje	سقف مسطح
Alfiz	طنف النافذة أو العقد: أي الأطار المحيط بها
Almaizar	مئزر: أي الجزء السفلي من الحائط
Almena/Alminilla	شرافة: أي الجزء العلوي فوق الحائط وهو ذو أشكال مختلفة
Almizate	وسط السقوف الخشبية من أعلى / صرة السقف
Almocárabes, O, Mocárabes	مقربصات/ مقرنصات
Altar	المذبح: الجزء المخصص لإجراء الطقوس الكنسية المسيحية
Apodytarium	غرفة المسلخ / المشلح/ البراني في الحمامات
Apuntado (Ojival)	عقد مدبب (أي ليس نصف دائرة وأعلى الاستدارة مدبب)
Arco Rebajado	عقد منفرج (أي أقل من نصف أسطوانة)



Armadura Independiente A Dos Aguas	سقف جمالوني
Arquería	بائكة
Arquivolta	شنبران العقد: أي الأطار البارز المحيط بالعقد
Arrocabe	الجزء الخشبي الذي يقوم عليه حامل السقف الجمالوني/ القاعدة الخشبية للسقف الجمالوني
Atauriques	توريقات
Atizonado (Aparejo)	بناء (وضع القوالب بطريقة أدية وشناوي)
Barbacana	بربكانة (سور أمامي / خط الدفاع الأول)
Bisagra	مفصلة
Bóveda De Crucero	قبو منطقة التقاطع
Bulboso	شكل بصلّي
Caldarium	غرفة الحرارة/ المغطس/ الجواني في الحمامات
Canto Y Tizon / Soga Y Tizon	رص الكتل الحجرية أو الآجر بالطول والعرض (آدية وشناوي)
Ciego	عقد مطموس
Cimacio	حلية معمارية متموجة (توجد في القطعة التي تعلو تاج العقد)
Collarín	طوق يوجد في بدن العمود سواء من أعلى أو أسفل
De Herradura	عقد على شكل حدوة
Dovela	سنجة: كتل حجرية هي مكونات العقد وقد تكون من الآجر
Enjarjado	عقد مشرشر
Ermita	مصلى (كنيسة صغيرة توجد خارج أسوار المدينة)
Esmalte	مينا: مادة طلاء لها ألوان مختلفة
Fragmentado	عقد مجزأ



Fuste	بدن العمود
Iglesia	كنيسة
Impostas De Arranque De La Cúpula	حدائر بداية القبة
Intrados	بطن العقد
Jamba	عضادة: جانبا الباب (كلمة عربية: جنب)
Laceria	تشبيكة
Ladrillo Aplantillado	أجّر مقولب طبقاً للحالة المرادة
Lima	الخشبة في أعلى السقف الجمالوني
Macho Central	العمود المحوري في المئذنة
Mampostería	الدبش: قطع حجرية غير متناسقة
Medallón	على شكل ميدالية
Mensula	حامل: أطراف دعامات السقف البارزة عن الحائط
Modillon	كابولي (يوجد في واجهة المبنى في الجزء العلوي وأحيانا المركزي ما يكون على شكل رأس حيوان)
Mozarabe	مستعرب (أي الذين عاشوا في ظل الحكم الإسلامي في الأندلس)
Nacela	حلية معمارية مقعرة
Nave Central	البلاطة الوسطى/ الرواق 1
Pilastar/Pilastron	دعامة/ كتف (العمود المبني من الآجر أو الكتل الحجرية سواء كان مربعاً أو مثمناً أو أسطوانياً بمعنى أنه ليس كتلة واحدة مثل بدن العمود
Quiciarela	سكرجة (عقب الباب)
Roleo	حلية حلزونية (لفائف)
Rombo	معين : متوازي الأضلاع



Salmier/Impostas	برذعة (هي تلك القطعة من الجر أو الآجر المشطوفة أو ذات درجة ميل معينة لتتكئ عليها القطع التي هي منبت العقد
Trados	منكب العقد
Trompa	منطقة الأنتقال
Typidarium	غرفة التدفئة / البيت الأول / الوسطاني في الحمامات
Venera	محارة (داخل ما يسمى بطاقية العقد / أو في أي تجويف آخر)
Zapata	القبقاب / الدعامة (هي الكتلة الخشبية، أو الحجرية التي توجد في وضع مستعرض فوق العمود أو الكتف. وقد توجد ككتلة حجرية مقدمتها مسننة في قاعدة الأعمدة أو الأكتاف الخاصة بالجسور



